ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ХУДОЖНИКА

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ХУДОЖНИКА



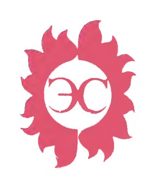




ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ХУДОЖНИКА



Москва
«Педагогика»
1983



Составители:
ПЛАТОНОВА Н. И.
СИНЮКОВ В. Д.

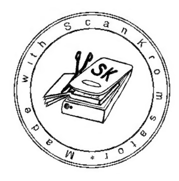
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ХУДОЖНИКА

ДЛЯ
СРЕДНЕГО И СТАРШЕГО
ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА

Библиотечная серия

ББК 74.213.853я2
Э 68

Э 68 **Энциклопедический** словарь юного художника/ Сост. Н. И. Платонова, В. Д. Синюков. — М.. Педагогика, 1983. — 416 с., ил.



Словарь охватывает широкий круг вопросов по различным видам и жанрам изобразительного искусства — живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладному и народному искусству.

В нем содержатся обширные сведения по искусствознанию, помещены биографии выдающихся художников, а также материалы прикладного характера по технике рисунка, живописи, скульптуры и т. д.

Э $\frac{4802000000-061}{005(01)-83}$ 56—83 ББК 74.213.853 я2
7

ЛЮБИТЕ ИСКУССТВО!

Дорогой читатель! Эта книга предназначена тем, кто любит прекрасное, кто хочет расширить свои знания и умения в области изобразительного искусства. А юных любителей искусства в нашей стране — миллионы. Ведь чувство прекрасного, потребность в красоте живут в человеке. И очень восприимчивы к проявлению прекрасного дети.

Я всегда с восторгом смотрю на детские рисунки. Сколько в них фантазии, находчивости, как пытлив и непредсказуем взгляд ребенка на мир, окружающую жизнь! Детское творчество несет печать безудержной энергии — колористической, цветовой, пластической. Портреты родных и друзей, впечатления от прочитанной книги, о легендарной коннице Чапаева или от кинофильма о Великой Отечественной войне — все выражено самобытно, искренне и неповторимо.

Дети рисуют и внимательно вглядываются в мир. Их восхищает многообразное проявление жизни в природе — будь то красота полевого цветка, бег лошадок или структура дерева. Так делается первый шаг в большой мир искусства, так начинается для многих путь к призванию. Рисуя, вы, ребята, начинаете лучше понимать мир, а лучше понимать и знать — значит больше дорожить, любить. Незаметно расширятся ваши представления о мире, предназначении искусства.

Ведь искусство — это прежде всего воспитание души, воспитание чувств, уважения к духовным ценностям. Оно не только отражает жизнь, но и формирует ее, создает представление о прекрасном, окрыляет мечту, делает богаче душу человеческую.

В наш век — век небывалого роста научно-технических знаний — роль искусства не уменьшается, а возрастает. Сегодня еще существует военная угроза миру, всему живому на земле. Искусство же учит ценить уникальность человеческой личности, оно учит состраданию, душевности. Вспомните, что даже в самые тяжелые для нашего народа годы Великой Отечественной войны музы не молчали. И в это время создавались прекрасные картины, песни, кинофильмы. Они помогали нам выстоять в борьбе с врагом и победить его.

И сегодня искусство на службе мира и дружбы народов. Люди разных стран стремятся лучше знать друг друга, и неоценимую помощь в этом им оказывает искусство. Не случайно выстраиваются длинные очереди на свидание с Джокондой в Москве или на выставки сокровищ Эрмитажа в Париже и Нью-Йорке.

Но искусство не исчерпывается зрительским восторгом. Оно взывает к нашей совести, побуждает задуматься, как мы живем, как поступаем. В этом его нравственное значение. И художник должен быть человеком беспокойным, пытливым, отзываться на чужую боль и разделять радость других. Он всегда видит свое гражданское предназначение в том, чтобы зажигать сердца правдой, верой, любовью, состраданием.

В этой книге большое внимание уделено классическому искусству, созданному разными народами за многовековую историю. И такое внимание оправдано.

В XX в. буржуазное искусство, массовая культура ведут планомерное разрушение высоких критериев творчества. Создаются ложные кумиры, а вечные ценности подвергаются сомнению. И в этих условиях верный ориентир всегда вам дадут те произведения художественного гения, которые выдержали испытание временем.

«Норма и недосягаемый образец» — так отзывался Карл Маркс об античной классике, и эти слова можно отнести ко всему мировому классическому искусству.

Рассматривая классические произведения, мы не только любуемся совершенной формой, постигаем глубокое содержание, но и приобщаемся к размышлениям

наших предков о тех нравственных ценностях, которые нам остались в наследство. Эта преемственность высоких идеалов и составляет неразрывную связь поколений. Память прошлого, его непреходящие ценности помогают лучше понять сегодняшнюю жизнь.

С понятной гордостью говорим мы об отечественном искусстве, его творческих завоеваниях, о русских и советских выдающихся живописцах, скульпторах, графиках. Наше искусство отразило судьбу народа, оно имеет свою неповторимую интонацию, духовную основу, рожденную укладом жизни, историей, природой. Художественный гений нашего народа проявился еще в древнерусской живописи, фресках, в шедеврах древнерусского зодчества. Со времени К. П. Брюллова, А. Г. Венецианова, А. А. Иванова начался расцвет великого русского реалистического искусства. Александр Андреевич Иванов, Илья Ефимович Репин, Василий Иванович Суриков, Валентин Александрович Серов, Михаил Александрович Врубель — какие это разные мастера, каждый велик и непохож на другого.

Есть картины, впечатления от которых, полученные в детстве, остаются неизменными на всю жизнь. Накапливайте такие впечатления, дорогие ребята, гордитесь тем, что сделано великими русскими мастерами.

Славная страница в истории отечественного искусства открылась после Великого Октября. Появились картины, скульптуры, плакаты с новым содержанием, новым изобразительным языком. Посмотрите на картину С. В. Герасимова «Клятва сибирских партизан». Какая удивительная эта вещь по своему гражданскому накалу, какое чувство достоинства и свободы в глазах ее героев!

Как никто другой, воспел молодость Советской страны А. А. Дейнека. В его полотнах отразился новый человек, со всей своей духовной щедростью, здоровьем, нравственной силой.

Советские художники всегда делили с народом и горькие дни, и победные. И сейчас они отдают свои силы воспитанию высоких коммунистических идеалов. Глубокая сопричастность с жизнью страны дает широту суждений, истинную достоверность, которая столь дорога в искусстве.

Углубляясь в изучение искусства, знакомясь с творческой судьбой и жизнью художника, вы узнаете, какой ценой, каким трудом и поиском отмечен всегда путь большого мастера.

Несколько лет назад в Москве, в Центральном выставочном зале проходила выставка работ Аркадия Александровича Пластова. Кроме известных картин зрители могли увидеть целые залы подготовительных работ, то, что рождало замыслы — наброски, этюды, пейзажи, образы людей деревни, все, чем жил и восхищался художник. Какая неутомимая жажда познания живого, восторг перед ним и страсть в постижении! Поражает этот мир тревог, радостей, грусти, огромный диапазон раздумий художника, созвучных думам и чаяниям нашего народа.

Почему же одни картины потрясают нас, мимо других мы проходим равнодушно? Одно из главных качеств настоящего искусства — способность вызвать сопереживание. Художник наделяет своих героев внутренней жизнью, одухотворяет их. Душа творца должна быть потрясена верой ли, состраданием, любовью, болью, иначе не может появиться такое стихотворение Пушкина, как «Я помню чудное мгновенье...», или полотно Дейнеки «Оборона Севастополя».

Искусство — это память народа. Оно связывает времена в нашем сознании, выстраивает наше прошлое, делает тебя соучастником событий и давно минувших, и нынешних. Сегодня в центре внимания советских художников — человек труда, сопричастность с судьбой народа, нашей социалистической Родины. Без искусства и вне искусства мы не сможем понять величие наших дней.

Мы надеемся, что эта книга поможет вам, юные читатели, расширить свои познания в изобразительном искусстве, а тех, кто хочет стать художником, укрепит в этом призвании.

Е. Е. МОИСЕЕНКО,
НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК СССР,
ЛАУРЕАТ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Дорогие ребята! Эта книга расскажет вам об изобразительном искусстве. О его видах, жанрах, исторических стилях и направлениях, отдельных периодах развития, о крупнейших художественных музеях мира, о выдающихся мастерах мировой и советской художественной культуры.

Без изучения великого художественного наследия, созданного человечеством за всю его многовековую историю, невозможно понимать и любить искусство, приумножать его бесценные сокровища. Оно будет всегда сопровождать вас в вашей жизни, а для некоторых, возможно, станет профессиональным занятием. Старайтесь постоянно обогащать свои знания об искусстве, изучайте природу, умейте видеть и открывать прекрасное в искусстве и окружающей вас действительности и передавать свое умение другим. Назначение книги, которая лежит перед вами, — помочь вам в начале этого пути.

Энциклопедический словарь юного художника издается в нашей стране впервые. Многое в построении этой книги покажется вам непривычным. Поэтому постарайтесь запомнить основные правила пользования словарем. Все статьи в нем расположены по алфавиту. Но часть из них (например, статьи о художниках, практические советы юному художнику) помещены вслед за основными материалами. Так, статьи о великих мастерах эпохи Возрождения Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Рафаэле, Тициане, Дюрере и других находятся после статьи «Возрождение», а после рассказов об отдельных видах искусства вы найдете практические советы по той или иной технике и по выбору материалов для работы.

Когда вы встретите термины, выделенные особым шрифтом — *курсивом*, это значит, что о них вы найдете отдельные статьи. Ориентироваться в Энциклопедическом словаре юного художника вам поможет алфавитный указатель в конце книги. В нем перечислены не только названия статей (они набраны полужирным шрифтом), но и другие термины, встречающиеся на страницах словаря. Рядом указаны страницы, где о них можно прочитать. В конце книги имеется также список наиболее доступных книг по отдельным разделам истории искусства и практики художественного творчества. В тексте статей после названия некоторых произведений изобразительного искусства в скобках указывается год их создания и место хранения. В основном это касается тех произведений, которые вы сможете увидеть в музеях нашей страны, а также некоторых шедевров из зарубежных музеев.

Словарь иллюстрирован репродукциями произведений выдающихся мастеров мирового и советского искусства, рисунками, схемами. Они дополнят и расширят ваши знания о том или ином явлении искусства или художнике.

Над книгой работал большой коллектив художников, искусствоведов, ученых, педагогов: М. В. Алпатов, М. К. Аникушин, Е. Е. Моисеенко, Д. С. Бисти, В. М. Василенко, Б. Б. Пиотровский и многие другие. В словаре использованы материалы и практические советы наших замечательных мастеров В. А. Ватагина, А. А. Дейнеки, А. А. Пластова, К. Ф. Юона.

Естественно, что все вопросы изобразительного искусства в словаре охватить невозможно. Ведь для этого потребовались бы многие тома. Главная цель словаря — дать юному художнику, всем ребятам необходимые краткие сведения по основным вопросам искусства и художественной практики. Каждый из вас может затем расширить и углубить их, обратившись к специальной литературе. Мы надеемся, что словарь станет для вас добрым помощником в этом деле. Желаем вам творческих успехов, наши юные друзья!





АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

Академия художеств СССР в Москве — высшее научно-творческое учреждение, объединяющее крупнейших деятелей советского изобразительного искусства и архитектуры.

Академия художеств СССР — наследница передовых традиций академического художественного образования в России. Она ведет свое начало от основанной в 1757 г. Петербургской Академии художеств, которая в течение более полутора веков была центром развития передового русского искусства, воспитала плеяду замечательных мастеров (см. *Русское искусство XVIII—начала XX в.*, *Художественное образование*).

В 1918 г. Петербургская Академия художеств как учреждение была упразднена и реорганизована в Свободные художественные мастерские, а впоследствии во Вхуметас и Вхутеин. Изменение названия не предполагало ликвидацию профессиональной художественной школы и достижений реалистического искусства, выработанных более чем за полтора века Академией художеств. В 1932 г. она получила название Всероссийской Академии художеств.

23 апреля 1932 г. ЦК ВКП(б) принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». Начали формироваться творческие союзы, в том числе *Союз художников СССР*. Социалистический реализм на первом съезде советских писателей в 1934 г. был признан творческим методом советского искусства. Все это имело определяющее значение и для развития художественного образования. С 1934 г. Всероссийскую Академию художеств возглавил крупный советский художник-реалист, замечательный педагог И. И. Бродский, много сделавший в области улучшения художественного образования.

В послевоенные годы во всех братских союзных республиках окрепли национальные художественные школы. Весь ход развития первого в мире социалистического Советского многонационального государства, расцвет культуры и искусства советского народа создали благоприятные условия для учреждения Всесоюзной Академии художеств.

В 1947 г. постановлением Совета Министров СССР Всероссийская Академия художеств была преобразована в Академию художеств СССР. В соответствии с Уставом основная задача Академии — обеспечение неуклонного подъема и развития советского изобразительного искусства во всех его формах на базе последовательного осуществления принципов *социалистического реализма* и дальнейшего развития лучших, прогрессивных традиций искусства народов СССР, и в частности русской реалистической школы.

Высший орган Академии художеств — общее собрание действительных членов и членов-корреспондентов Академии. В период между сессиями работой Академии руководит Президиум. Президентами Академии были выдающиеся мастера советского изобразительного искусства. С 1947 по 1957 г. Академию возглавлял А. М. Герасимов, с 1958 по 1962 г. — Б. В. Иогансон, с 1962 по 1968 г. — Вл. А. Серов. С 1968 г. президентом Академии является Н. В. Томский.

В составе Академии художеств СССР 61 действительный член, 95 членов-корреспондентов.

Это выдающиеся мастера советского изобразительного искусства и архитектуры, чьими

именами по праву гордится советский народ, чье творчество отражает величие его свершений на благо нашей великой Родины.

Кроме того, почетными членами Академии художеств СССР избираются прогрессивные деятели зарубежного искусства.

Академия художеств имеет отделения: живописи, архитектуры и монументального искусства, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства.

В ее систему входят Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств в Москве; Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова со средней художественной школой; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде со средней художественной школой; Научно-исследовательский музей в Ленинграде с филиалами: Музей-квартира И. И. Бродского в Ленинграде, Музей-усадьба И. Е. Репина «Пенаты» в поселке Репино Ленинградской области; Музей-мастерская С. Т. Конёнкова в Москве; Научная библиотека, Научно-библиографический архив в Ленинграде; Творческие мастерские в Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Баку, Минске, Казани, Риге, Фрунзе, Ташкенте; производственные мастерские и лаборатории в Ленинграде.

Академия художеств СССР осуществляет методическое руководство художественным образованием в стране, ведет систематическую работу с молодыми художниками, организует художественные выставки в СССР и за рубежом, осуществляет работу по совершенствованию эстетического облика советских городов и сел.

За большие заслуги в развитии советского изобразительного искусства и подготовку высококвалифицированных кадров художников Академия художеств СССР в 1975 г. была награждена орденом Ленина.

А. В. Фонвизин. Портрет сына. 1940.



С. В. Герасимов. Первый снег. Окно. 1936.



АКВАРЕЛЬ

Акварель — один из самых поэтичных видов *живописи*. Лирическую, полную светлых и ясных образов литературную зарисовку или новеллу часто называют акварелью. С ней сравнивают и музыкальное сочинение, чарующее нежными, прозрачными мелодиями. Акварелью можно передать безмятежную синеву небес, кружева облаков, пелену тумана. Она позволяет запечатлеть кратковременные явления природы.

Но акварели доступны и произведения капитальные, графические и живописные, камерные и монументальные, пейзажи и натюрморты, портреты и сложные композиции.

Лист белой зернистой бумаги, коробочка

А. П. Остроумова-Лебедева. Павловск. Вид от Константиновского дворца. 1930. Государственный Русский музей. Ленинград.

Внизу:
В. В. Богаткин. Дождь уходит.

с *красками,* мягкая, послушная кисть, вода в небольшом сосуде — вот и все «хозяйство» акварелиста. Плюс к этому — зоркий глаз, твердая рука, знание материалов и владение техникой этого вида живописи.

Можно писать по сухой или сырой бумаге сразу, в полную силу цвета. Можно работать в многослойной технике, постепенно уточняя цветовое состояние, каждую частность. Можно избрать смешанную технику: идти от общего к детали или, напротив, от детали к общему, целому. Но в любом случае нельзя или почти нельзя исправить испорченное место: акварель не выносит малейшей затертости, замученности, неясности. Прозрачность и блеск придает ей бумага, которая должна быть белой и чистой. Белила акварелисту, как правило, не нужны.

Еще в конце XV в. выдающийся мастер немецкого Возрождения А. Дюрер создал множество великолепных акварелей. Это были пейзажи, изображения животных и растений.

Но в полной мере акварель утвердилась в странах Европы сравнительно недавно — в конце XVII — начале XVIII в. Одними из первых ее оценили английские живописцы в XIX в. Особенно прославился своими акварелями У. Тернер, певец лондонских туманов и пенистых волн, сумрачных скал и солнечного света.

В России прошлого века было немало выдающихся акварелистов. К. П. Брюллов доводил листы с жанровыми сценками, портретами и пейзажами до филигранной завершенности. А. А. Иванов писал просто и легко, соединяя живой безупречный рисунок с чистыми сочными красками.

П. А. Федотов, И. Н. Крамской, Н. А. Ярошенко, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, В. А. Серов, М. А. Врубель, В. И. Суриков... Каждый из них внес богатейший вклад в русскую акварельную школу. Советские живописцы, продолжая традиции этой школы, дали акварели новое развитие. Это А. П. Остроумова-Лебедева, П. П. Кончаловский, С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, Н. А. Тырса, А. В. Фонвизин, Е. Спрингис и многие другие.

Нередко художники используют акварель в сочетании с другими материалами: *гуашью, темперой,* углем. Но в этом случае теряются главные ее качества — насыщенность, прозрачность, светоносность, т. е. именно то, что отличает акварель от любой другой техники.

СОВЕТЫ ЮНОМУ АКВАРЕЛИСТУ



Наиболее распространенные для акварели кисти — беличьи. Их ворс мягок, хорошо вбирает воду, позволяет наносить сочные мазки и, если нужно, прорабатывать мельчайшие детали. Используются также колонковые и собольи кисти, эластичные и прочные. Щетинные кисти, как правило, не применяются.

Кисти должны храниться чистыми, сухими, лучше в вертикальном положении, ворсом вверх. Хорошо иметь несколько кистей, от № 8 до 16. Более мелкие кисти удобны для акварельных миниатюр, а также для проработки деталей. Однако некоторые акварелисты годами пишут всего одной кистью большого размера.

Не желательно писать на только что купленной бумаге. Она должна несколько недель «отстояться». Каждый неизвестный сорт бумаги нужно предварительно испытать: равномерно ли ложатся на нее краски, хорошо ли выдерживает влагу. Готовя бумагу к работе, прикрепите ее кнопками к деревянной основе (доска, фанера) или воспользуйтесь стиратором — приспособлением для закрепления бумаги, состоящим из двух или трех рам, вкладываемых одна в другую. Стиратор может состоять и из одной рамы, надетой на доску. С его обратной стороны находятся крючки или задвижки, которые скрепляют обе части стиратора после того, как между ними вложен лист влажной бумаги.

Для живописи акварелью наиболее удобна металлическая коробка-палитра, покрытая внутри белой эмалью, на которой удобно подбирать нужные цвета. Если краски в чашечках — закрепите их на определенных местах, чтобы они не выпадали из коробки. Лучше всего это сделать с помощью резинового клея. При отсутствии специальной палитры ее можно изготовить самому из металла или пластмассы, а то и просто использовать чистый лист бумаги — такой же белой, как та, на которой вы пишете.

Для работы на природе лучше всего использовать «этюдник-мольберт», предназначенный для живописи маслом. Можно приспособить и обычный этюдник, прикрепив к его нижней стороне три складные ножки из металла или дерева.

Для палитры достаточно отобрать восемь — десять проверенных красок. Это кадмий красный, охра красная, краплак фиолетовый, кобальт синий, ультрамарин, изумрудно-зеленая, кадмий желтый, охра желтая, сиена, черная нейтральная. Не следует смешивать более двух-трех красок: далеко не всегда пигменты уживаются друг с другом, что приводит к скорому изменению цвета.

АМЕРИКИ ИСКУССТВО

Коренное население Америки (за исключением арктических областей) — индейцы. Их художественная культура зародилась, вероятно, более чем 20 тыс. лет назад. Ко времени европейского завоевания и колонизации Америки индейские племена находились на разных ступенях общественного и культурного развития. Высокоразвитую культуру создали индейцы Мексики и Центральной Америки (ацтеки, майя, ольмеки, сапотеки, тольтеки, тотонаки), Центральных Анд и западного побережья в Южной Америке (инки). Они строили большие города, такие, как Теночтитлан (ныне Мехико), Куско, и хорошо укрепленные мощные крепости, возводили высокие ступенчатые пирамиды с храмом или алтарем на верхней площадке, «стадионы» для ритуальных спортивных игр, обсерватории для астрономических наблюдений, пролагали каналы и дороги, в том числе и в труднодоступных горных местностях. Древними индейцами были созданы замечательные образцы монументального искусства. До сих пор поражают своей красотой величественные фрески в Бонампаке в Мексике, каменные и алебастровые рельефы в Копане в Гондурасе, Киригуа и Тикале в Гватемале, Паленке в Мексике, а ведь эти произведения были созданы мастерами майя более тысячи лет назад. Незабываемое впечатление оставляют развалины горной крепости инков Мачу-Пикчу в Перу.

Классический этап в развитии культуры (I тысячелетие н. э.) характеризуется ростом крупных раннеклассовых городов-государств, интенсивным градостроительством. Города имели регулярную планировку, высокий уровень благоустройства (Теотиуакан в Мексике со ступенчатыми пирамидами, богато украшенными храмами; Тиаунако в Боливии с монументальными «Воротами Солнца»). Статуи, алтари, стелы, рельефы, мелкая каменная и керамическая скульптура в этот период особенно богаты и выразительны. Замечательные памятники этой эпохи — постройки майя с увеличенным внутренним пространством и ступенчатыми сводами, рельефами и росписями на внутренних стенах; отмеченные необычайно тонкой выразительностью скульптурные памятники майя, тотонаков, сапотеков в Мексике; поражающие своей жизненностью фигурные и расписные вазы перуанских культур мочика и наска — великолепные реалистические портретные головы, изображения животных, растений, плодов.

На послеклассическом этапе (X—XVI вв.) вторжение воинственных племен наносит удар старым городам-государствам, военные вожди захватывают власть, создают большие государства, покоряя соседние народы. В искусстве тольтеков в Мексике возобладали суровые монументальные постройки, мощные, мужественные изваяния, военные сцены, полные жестоких подробностей. Воинственный, устрашающий характер приобрело искусство ацтеков, подчинивших Центральную Мексику и основавших в 1325 г. столицу Теночтитлан. В Южной Америке инки создали в XV в. рабовладельческое государство, построили столицу Куско и мощные крепости с массивными каменными сооружениями. Высокого развития достигли при инках ткачество и ювелирное искусство.

Яркое, самобытное искусство коренного населения Америки подвергалось безжалостному разрушению и прямому уничтожению при европейской колонизации Америки с XVI в. Особенно пострадала культура индейских государств и племен, населявших нынешние США и Канаду. В ряде стран Латинской Америки (Мексика, Перу, Эквадор) искусство индейцев стало основой народного искусства последующего времени. Только в таких глухих местах, как леса Амазонки, искусство индейцев сохранило первоначальные формы.

Колониальный период (XVI—XVIII вв.) был временем полной смены всех основных типов сооружений и видов художественного творчества. На руинах индейских городов и святилищ строились города, соборы, церкви, монастыри, дворцы, ратуши. Во всех колониях Испании был принят общий тип планировки города, общий тип дома с внутренним двором (патио), окруженным колоннами или арками обходной галереи. Массивные, симметричные здания с глухими стенами мало менялись на протяжении периода. С их суровой неприступностью контрастировал пышный декор на фасаде (иногда только на портале), на колокольнях церквей и в интерьерах. В обильной, часто многоцветной резьбе ощущались традиции древней культуры Америки, а также воздействие европейских художественных стилей.

Европейские художники переносили в Америку навыки живописи, скульптуры, графики. Сооружаемые здания были тяжелыми, массивными, а в XVII—XVIII вв. резной декор соединил торжественность стиля *барокко* с виртуозной сложностью древнего индейского узора (метисский стиль).

Из среды индейцев вышли многие крупные мастера колониального периода — Х. Т. Туйру Тупак в Перу в XVII в., Каспикара в Эквадоре в XVIII в. В конце XVIII — начале XIX в. в Бразилии работал крупнейший скульптор Южной Америки — Алейжадинью. К традициям древнего индейского искусства обращаются выдающиеся мастера прогрессивного

Храм Кастильо. X—XI вв. Чичен-Ица (Мексика). Культура майя-тольтеков.



Статуи воинов. V—XI вв. Штат Идальго (Мексика). Культура тольтеков.



искусства XX в.— мексиканские монументалисты Д. Ривера, Х. К. Ороско, Д. Сикейрос и другие латиноамериканские художники.

Художественная культура колониального периода создавалась европейцами, принесшими в завоеванные области традиции, сложившиеся в архитектуре и искусстве их собственных стран. Но существенную роль в этом процессе сыграли и индейцы, сумевшие отчасти сохранить наследие своей древней культуры. В тех странах, куда колонизаторами были ввезены черные рабы — африканцы, они также внесли свой вклад в создание национальной культуры.

В колониальный период на американском континенте сложились две различные области культуры. Северная Америка, вплоть до границы с Мексикой, в основном завоевывалась Англией и Францией. Здесь преобладало влияние культуры этих стран. Центральная и Южная Америка оказались под властью Испании (из крупных стран лишь Бразилия была завоевана португальцами). Здесь под воздействием испанской культуры сформировались латиноамериканское искусство и архитектура. Были построены многочисленные города, обычно с улицами, пересекавшимися под прямым углом. На главной площади города обязательно возводились собор или ратуша. Основные типы жилых, общественных и церковных зданий повторяли испанские образцы, но приспосабливались к особенностям местного климата и свойствам строительного материала. Очень богат их наружный и внутренний декор,

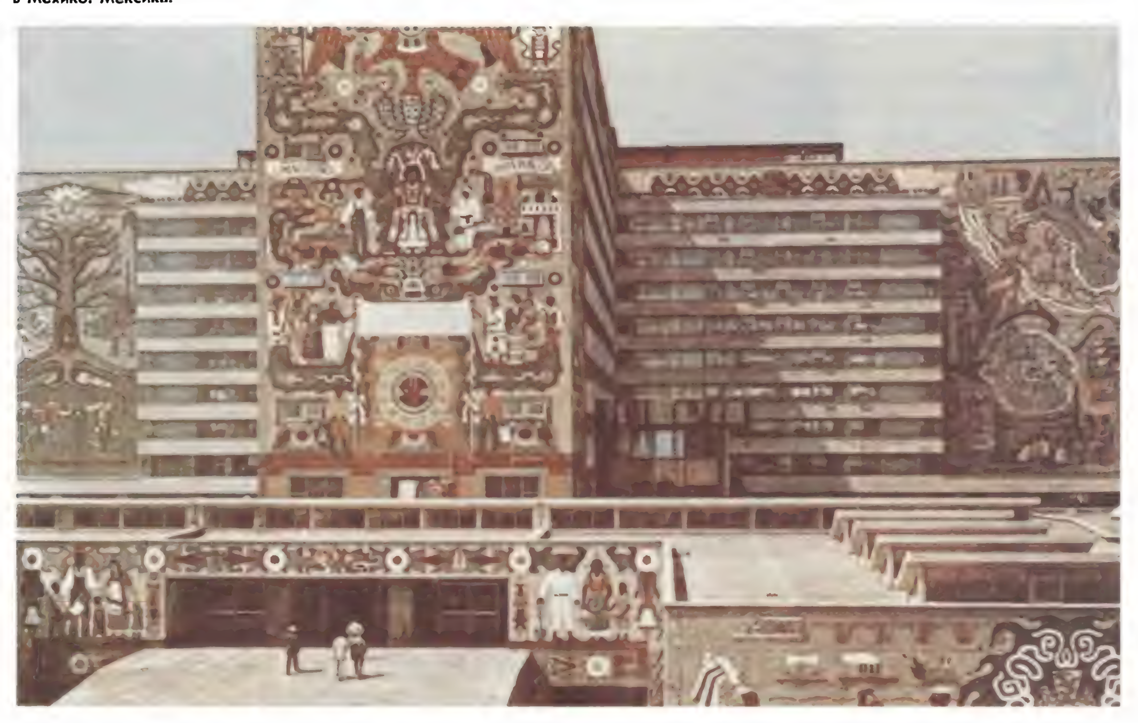
иногда причудливой, фантастической формы. Нередко он выполнялся местными мастерами-индейцами. Изобразительное искусство было подчинено в основном религиозным целям. Широкое распространение получили постройки, скульптуры и картины, выполненные по заказам монахов, стремившихся подчинить своему строгому контролю всю духовную жизнь латиноамериканских стран.

В конце XVIII — первой половине XIX в. большинство американских стран освободились от колониального гнета. В государствах Латинской Америки еще долго сохранялся феодализм, сильно ощущалось наследие колониального времени. Лишь в XX в. стал заметен подъем в развитии искусства. Большую роль здесь сыграли мексиканская монументальная живопись (Д. Ривера, Х. К. Ороско, Д. Сикейрос) и станковая графика (Х. Г. Посада, «Мастерская народной графики» во главе с Л. Мендесом), отразившие идеи освободительного революционного движения. Под воздействием передового мексиканского искусства начали быстро развиваться прогрессивные реалистические направления в искусстве Аргентины, Бразилии, Перу, Чили и других стран. Вместе с тем под влиянием североамериканских и западноевропейских авангардистских направлений сложились многочисленные модернистские течения. Борьба реализма и модернизма определяет основное содержание художественной жизни латиноамериканских стран. Крупных успехов достигла архитектура, особенно в Бразилии, Венесуэле,

Лицевой сосуд. V в. Керамика. Культура мочика. Перу.



Х. О'Горман и др. Библиотека. Каменные мозаики. 1951—1953. Университетский городок в Мехико. Мексика.



Мексике. Мировую известность получило творчество латиноамериканских архитекторов — бразильцев Л. Косты и О. Нимейера, венесуэльца К. Р. Вильянуэвы, мексиканцев Х. О'Гормана, М. Пани и других. После победы революции 1959 г. по пути социалистического реализма развивается искусство Кубы (см. *Социалистических стран искусство*), оказывающее сильное влияние на искусство других латиноамериканских стран.

В северной части американского континента, на территории нынешних США и Канады в колониальный период появились небольшие, разбросанные в степях, лесах и болотах европейские поселения, миссии и фактории. Со временем они выросли в крупные города. В формировании художественной культуры здесь наряду с европейским опытом большую роль сыграли традиции коренного населения — индейцев, а также мексиканцев и негров, ввозимых из Африки.

Подъем национального самосознания, распространение демократических идей периода войны за независимость (1775—1783) многообразно отразились в искусстве США конца XVIII — первой половины XIX в. Были построены многочисленные общественные здания в стиле *классицизма* (архитекторы Ч. Булфинч и Т. Джефферсон), созданы портреты общественных деятелей, героев революции и современников (Г. Стюарт).

Во второй половине XIX в. обострились противоречия в культуре США, превратившихся в индустриальную капиталистическую державу, где постоянно вспыхивали острые социальные конфликты. В этот период в строительстве США активно внедрялись новые рациональные типы конструкций. В 1880—1890-х гг. в Чикаго и Нью-Йорке появились небоскребы — многоэтажные здания со стальным каркасом. Архитекторы чикагской школы — Х. Х. Ричардсон, Л. Салливен создали новую эстетику здания, инженерная структура которого ста-

Д. Сикейрос. Народ — в университет, университет — народу. 1952—1954. Рельефная мозаика, этилсиликат. Ректорат университета в Мехико. Мексика.



Л. Мендес. Я жажду! Линогравюра из серии «Рио Эскондидо». 1948.



Внизу: О. Нимейер. Здание Национального конгресса в г. Бразилия. 1960-е годы. Бразилия.





и типы современников; Д. Иннес писал реалистические пейзажи; Д. Уистлер и Д. Сарджент — тонкие психологические портреты; М. Кассатт — покоряющие свежестью и естественностью сцены домашнего быта. Скульптор О. Сент-Годенс внес жизненность и образную глубину в созданные им памятники, скульптурные портреты.

В Канаде развитие реализма в середине

Ф. Л. Райт. Дом над водопадом в Бер-Ране. 1936. США.



новилась основой художественной выразительности. Ф. Л. Райт, создатель «органической архитектуры», стремился к слиянию построек с природной средой. Однако прогрессивным поискам противостояли тенденции вычурной и пышной эклектики, отвечавшей вкусам богатой буржуазии. В изобразительном искусстве господствовала академическая салонная живопись, в городах ставились претенциозные, перегруженные фигурами памятники. Протест против буржуазной пошлости и самодовольства проявился в США, с одной стороны, в полной мрачной фантастики символической живописи А. П. Райдера, с другой — в произведениях крупных реалистов: У. Хомер изображал сцены сельской жизни и полный суровой романтики быт охотников и моряков; Т. Эйкинс правдиво запечатлел жизнь города



Р. Кент. Эскимос в каяке. 1933. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

О. Нимейер, Л. Коста, А. Рейди и др. Министерство здравоохранения и образования в Рио-де-Жанейро. 1937—1943. Бразилия.



и второй половине XIX в. связано с портретной живописью А. Пламондона, с картинами на сюжеты из индейской жизни П. Кейна, остроумными сценами провинциального быта К. Кригхофа. В конце века успешно работали в жанре пейзажа Х. Уотсон и Х. Уокер.

В начале XX в. усилились реалистические тенденции, поиски новых тем и выразительных средств. В США мастер реалистического портрета Р. Хенрай, живописцы и графики Д. Слоун, Д. Лукс, У. Глаккенс, Д. Беллоуз разносторонне показывали противоречия социальной жизни капиталистического города. Сложилась и боевая политическая графика, после 1917 г. связанная с рабочей прессой. Р. Кент проявил себя и в энергичной, одухотворенной иллюстративной графике, и в обобщенной четкой живописи пейзажей Севера. Яркие реалистические образы создали скульпторы Д. Эпстайн, П. Мэншип. В Канаде расцвет реалистического искусства связан с лирическим городским и сельским пейзажем (М. Каллен, Дж. У. Моррис), с романтическими, декоративными по цвету картинами дикой природы (Т. Томсон), с анималистической графикой Э. Сетона-Томпсона. В 1930-х гг. в США сложилось прогрессивное направление, в котором острая политическая тенденция часто выражалась в экспрессивной гротесковой форме (Б. Шан, Ф. Эвергуд и другие), а также живописная школа художников, с лиризмом изображавших жизнь простых людей (Р. и М. Сойер, Р. Марш). Однако прогрессивным силам противостояло националистическое направление (Т. Бентон и другие), прославлявшее провинциальную ограниченность «стопроцентных американцев»; успехом стала пользоваться примитивистская живопись самоучек (А. М. Робертсон).

«Арсенальная выставка» в США (1913) дала толчок развитию модернизма. США стали центром сюрреализма. В 1940-х гг. в Калифорнии возник и быстро распространился так называемый абстрактный экспрессионизм, в 1950—1960 гг. — поп-арт, а в 1970-х гг. — гиперреализм (см. *Модернизм*). С середины XX в. американский модернизм стал средством идеологической экспансии и борьбы с прогрессивным реалистическим искусством. Но в США активно проявляют себя и прогрессивные силы реализма, о чем свидетельствует, например, проникнутое напряженным социальным пафосом искусство А. Рефрежье и полная гуманистического содержания поэтичная живопись Э. Уайета.

В Канаде традиции реализма представлены в основном пейзажами Ф. Тейлора, Т. Макдональда, Ж.-П. Лемьё.

АМПИР

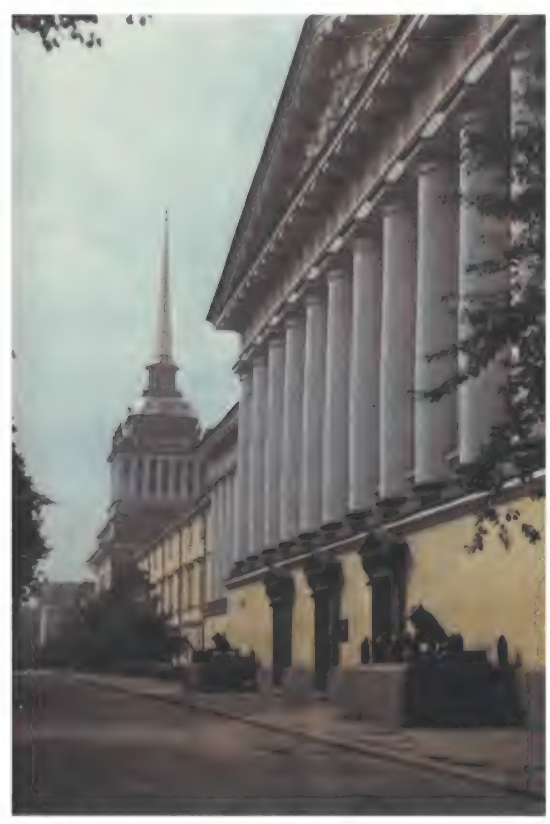
Ампир (от слова «империя») — стиль в архитектуре и декоративном искусстве первой трети XIX в., завершивший развитие *классицизма*. Сложился во Франции в годы империи Наполеона I, отличался парадным великолепием, массивностью крупных объемов, богатством лепного, резного, литого декора, символизирующего государственное могущество и воинскую силу. Мотивы декора и архитектурные формы стиля ампир представляли собой переработку или даже повторение образцов античного искусства (в том числе древнегреческой архаики, искусства императорского Рима) и древнеегипетской архитектуры и скульптуры. Для архитектуры ампира (Шарль Персье, Пьер Фонтен, Жан Франсуа Шальгрен во Франции, Фридрих Шинкель в Германии) характерны мемориальные сооружения по типу античных (триумфальные арки и колонны, мавзолеи), парадные дворцовые интерьеры с росписями, мебелью, бронзой античного типа.

Ампиром часто называют и высокий (зрелый) классицизм в России, с которым связаны многие крупнейшие ансамбли зданий в Петер-

Ж. Ф. Шальгрен. Триумфальная арка на площади де Голля (бывшая площадь Звезды) в Париже. 1806—1837.

Внизу слева:
А. Д. Захаров. Адмиралтейство. 1806—1823. Ленинград.

Внизу справа: П. К. Клодт. Юноша, укрощающий коня. Модель статуи, установленной на Аничковом мосту в Ленинграде. 1833—1849. Бронза.





бурге, Москве и других городах (архитекторы А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, Ж. Тома де Томон, К. И. Росси, В. П. Стасов, О. И. Бове, Д. И. Жилярди, А. Г. Григорьев), усадебные комплексы, здания, произведения монументальной и монументально-декоративной скульптуры (И. П. Мартос, С. С. Пименов, В. И. Демут-Малиновский), замечательные образцы мебели, керамики, стекла, металлических изделий. Русский ампир, отразивший национальный подъем времени Отечественной войны 1812 г., был проникнут идеями патриотической гордости и воинской славы. Для русского ампира характерно сочетание торжественной, праздничной приподнятости образов, геометрической правильности планов и форм, величественного, сдержанного великолепия лепного, резного, литого декора с вниманием к развитию города, к практическим нуждам и удобству, часто даже к уюту городского и усадебного быта. К середине XIX в., в условиях быстрого развития буржуазных отношений, ампир, ставший официальным казенным стилем, уступил место эклектическому подражанию стилям прошлого.

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР

Название этого жанра происходит от латинского слова «анима» — «животное». К нему относятся произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного и народного искусства, изображающие животных. Художник-анималист должен сочетать большую любовь и чуткость к природе с наблюдательностью ученого.

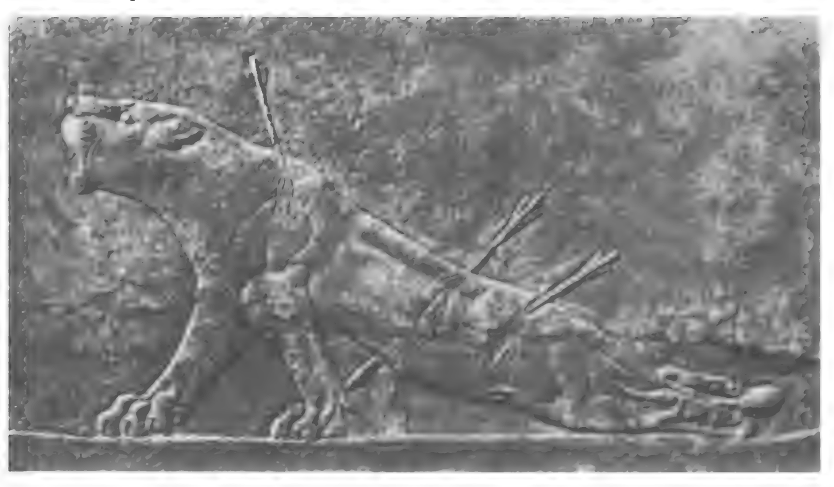
Животный мир имел огромное значение в жизни первобытного человека. Древнейшие художники оставили на стенах пещер красочные рисунки оленей, зубров и мамонтов, которые и сегодня поражают достоверностью. В I тысячелетии до н. э. магические фигурки птиц и зверей из глины, металла, кости породили в искусстве скифских племен от Карпат до границ Западного Китая так называемый звериный стиль. Непосредственность живой формы в сочетании с орнаментальностью композиций надолго останется в декоративном и прикладном творчестве многих народов.

Изображения животных достигают непревзойденной монументальности и величия в Древнем Египте. Ведь многих животных египтяне считали богами. Сфинксы, человекоподобные божества с головами зверей и птиц, воплощали связь человеческого и животного начал в природе. Та же идея единства мира побуждала древних обитателей Перу и Мексики соединять фигуры людей и животных в причудливые группы в украшениях декоративных сосудов.

В Древней Японии и Древнем Китае изображения животных стали распространенным мотивом в декоративных и монументальных композициях. Неизменно отмечается самое существенное в каждом образе. Главным достижением искусства древнего Крита была динамичность, которая пронизывала все обобщенные изображения — от быка до летучих рыбок. В странах Древнего Двуречья фигуры и головы быков, львов, лошадей украшали посуду, оружие, резные печати и музыкальные инструменты.

Рельефы дворцов в древних Ниневии и Сузах с поразительной силой передают характер животных, особенно львов, которые в сценах охоты изображаются достойными соперниками могущественных царей.

Для художников Древней Греции и Древнего Рима главным объектом искусства становится



Раненая львица. Фрагмент рельефа «Большая львиная охота» из дворца царя Ашшурбанапала в Ниневии. 669— ок. 663 до н. э. Известняк. Британский музей. Лондон.

П. Поттер. Ферма. 1649. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

человек; изображения животных существенной роли в античном искусстве не играют.

В своем стремлении отразить реальный мир во всем многообразии художники европейского Возрождения широко практикуют натурные зарисовки животных, изображения которых встречаются в скульптуре, фресках и станковых картинах. Одним из первых к таким изображениям обратился в XV в. А. Пизанелло, а в XVI в. замечательные по силе и точности рисунки животных создали *Леонардо да Винчи* и *А. Дюрер.*

В Голландии XVII в. изображение животных выделяется в отдельный жанр. Его родоначальники А. Кейп и П. Поттер мастерски показывают домашних животных на фоне ферм и пастбищ. Каждый анималист выбирает себе излюбленный круг тем и образов. В XIX в. выдающийся скульптор А. Л. Бари отразил свое восхищение свободолюбием и своеобразной грацией зверей в динамичных группах хищников. А близкий художникам барбизонской школы К. Труайон писал поэтические пейзажи с коровами и овцами в окружении мирной сельской природы. На рубеже XIX—XX вв. швед Б. Лильефорс изображает диких животных в естественных условиях их обитания, французский скульптор Ф. Помпон прояв-



В. А. Серов. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Лев и Волк» Графитный карандаш, тушь, перо. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В. А. Ватагин. Мамонты. 1946. Дерево.



ляет интерес к декоративно-пластическим качествам птиц и зверей, а немецкий живописец Ф. Марк в своих произведениях возрождает героику образов диких животных.

Первым анималистом России был в XVIII в. И. Ф. Гроот. В XIX в. Н. Е. Сверчков, Е. А. Лансере и в особенности П. К. Клодт (скульптурные группы на Аничковом мосту в Петербурге) достигают большой выразительности в изображениях коней. Высшим достижением русского анималистического жанра становятся виртуозные графические иллюстрации к басням И. А. Крылова, исполненные *В. А. Серовым.* В них острота натурных зарисовок животных сочетается с мягким юмором.

Творчество советских анималистов в живописи, станковой и парковой скульптуре, а также в книжной графике отличает глубокое постижение мира природы. Старейший скульптор и график В. А. Ватагин с научной наблюдательностью передает привлекательную живость своих пернатых и четвероногих героев. Скульптор И. С. Ефимов предпочитает декоративные решения. В сказочных иллюстрациях Ю. А. Васнецова и других мастеров отразились традиции народного декоративного искусства, образы которого живут до сих пор в резьбе по дереву, кости, камню, глиняной *игрушке народной* и *вышивке.*

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖИВОТНОГО



Знание анатомии, жизни и повадок животного — необходимые условия для создания полноценного образа. Это знание приобретается постепенно, и не следует упускать ни одного случая пополнить его.

Рисунок с живой натуры — основной способ познания животного.

Впечатления, почерпнутые непосредственно из жизни,— единственный, ничем не заменимый, подлинно живой материал для дальнейшей творческой работы художника.

Знакомство с рисованием животного лучше начать с учебного наброска. Набросок передает самыми общими и скупыми линиями различные позы, моменты движения и пропорции животного, а также отдельные части его. При исполнении наброска не следует обращать внимание на подробности, тушевать тоже не надо. Набросок — это самый скорый способ закрепить на бумаге свои первые впечатления от натуры.

Линия — основной элемент наброска, она должна наноситься на бумагу легко и свободно, сохраняя четкость. Для набросков лучше брать гладкую тонкую бумагу и карандаш средней мягкости. На шероховатой бумаге линия мягкого карандаша разбивается на точки, легче смазывается и теряет свою четкость. Начинающему лучше наносить легкие линии, не черня их: в таком случае можно оставлять неверные линии, не стирая, и заменять их более верными, а по окончании наброска стереть ненужное; таким образом начинающий привыкает реже пользоваться резинкой и не лохматить напрасно бумагу: не всякая бумага выносит резинку.

Для первого знакомства с каким-нибудь зверем или птицей удобно взять средней величины лист бумаги и начать делать наброски с левой верхней стороны, на одном листе — по нескольку, следуя изменяющимся позам натуры (не надо делать их слишком мелкими — на листе должно быть набросков пять или шесть).

Не следует во время работы разбрасываться. Выбрав натуру, следует сосредоточиться на ней возможно серьезнее и дольше.

Следует стремиться и к красоте линии, и к острому и верному выражению характера изображаемого, т. е. смысловому содержанию наброска.

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

Античное искусство — это искусство Древней Греции и Древнего Рима, художественная культура рабовладельческого общества, существовавшего в бассейне Средиземного моря с начала I тысячелетия до н. э. по V в. н. э. Понятие «античное искусство» впервые появилось в XV в. в Италии, когда в борьбе с тысячелетней церковной традицией средневековья утверждалась новая, пронизанная верой в красоту и ценность человека культура эпохи *Возрождения.* Ее создатели обратились к прекрасным творениям Древней Греции и Древнего Рима. Эту великую цивилизацию древнего мира они назвали античной (от латинского слова «антиквус» — «древний»). Впоследствии термин «античное искусство» прочно вошел в европейскую культуру. Шедевры, созданные талантливыми мастерами античного мира, на протяжении нескольких столетий вдохновляли поэтов, композиторов, драматургов и художников всех стран Европы. По словам К. Маркса, греческое искусство и сегодня продолжает «доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 12, с. 737).

Художественное наследие Древней Греции и Древнего Рима — архитектура, скульптура, живопись, декоративно-прикладное и ювелирное искусство — поражает своим богатством и многообразием. В нем ярко выразились эстетические представления, нравственные идеалы и вкусы, характерные для античной рабовладельческой цивилизации, завершившей многовековую историю древнего мира. Творцами античной культуры были древние греки, называвшие себя эллинами, а свою страну — Элладой. Однако еще до рождения греческой культуры в Восточном Средиземноморье в III—II тысячелетиях до н. э. существовала ее предшественница — эгейская цивилизация, наиболее значительными центрами которой были легендарная Троя, воспетая великим греческим поэтом Гомером в «Илиаде», остров Крит и «златообильный» город Микены на полуострове Пелопоннес.

Открытие этой цивилизации — одно из наиболее выдающихся достижений археологии конца XIX— начала XX в. На месте древней столицы Крита — города Кноса — ученые раскопали руины величественного дворца, который эллинские мифы называли Лабиринтом. Построенный около 1600 г. до н. э. на вершине невысокого холма, он занимал площадь 120×120 м. Планировка дворца критских владык не знает грандиозной монументальности и строгой симметрии, свойственной архитектурным памятникам Древнего Египта и Древнего Двуречья. Характерная его черта — свободное расположение многочисленных комнат, апартаментов и парадных зал, продуманная связь с окружающим пейзажем. Центральное место в огромном трехэтажном комплексе Кносского дворца занимал обширный открытый внутренний двор, где происходили религиозные церемонии и ритуальные игры. Сверху донизу здание прорезали лестничные клетки, служившие световыми колодцами, с большим мастерством была устроена сложная система канализации. Высокого расцвета достигли на Крите торевтика, искусство вазописи и фресковая живопись. Росписи в залах Кносского дворца запечатлели красочные процессии людей, театральные представления, пиршества и танцы на лоне природы. Отсутствие канонов, сочетание условности с правдивым и поэтическим изображением природы, праздничная нарядность и виртуозное техническое совершенство — все это отличает произведения критских мастеров от современного им искусства цивилизаций Древнего Востока.

Развитие критской культуры оборвала внезапная катастрофа — гигантское извержение вулкана на острове Фера, неподалеку от Крита. Чудовищные волны опустошили побережье острова, землетрясения разрушили его города. Воспользовавшись этим, в XIV в. до н. э. Крит захватили греки-ахейцы. В дальнейшем слава Крита померкла и ведущее положение в эгейском мире перешло к раннерабовладельческим государствам Южной Греции, наиболее влиятельным среди которых были Микены.

Искусство этих государств, существовавших в XVII—XIII вв. до н. э., во многом близко Криту, но в то же время оно обладало и чертами самобытности. Свои поселения греки-ахейцы в отличие от критян, чьи города защищало море, устраивали на высоких холмах, окружая их кольцом мощных крепостных стен. Особенно впечатляют сохранившиеся до наших дней стены Микен и Тиринфа, сложенные насухо из громадных каменных глыб. Впоследствии такие поселения получили у греков название «акрополь» — «верхний город», а дворцы микенских царей стали прообразами эллинских храмов.

В гробницах микенских царей немецкий археолог Г. Шлиман обнаружил великолепные произведения торевтики — искусства художественной обработки металла: парадные доспехи и драгоценные кубки, кинжалы с рельефными изображениями и золотые маски, закрывавшие головы умерших. Одну из них, наиболее выразительную, Шлиман счел маской Агамемнона, ошибочно полагая, что в этой «шахтовой» гробнице покоился знаменитый предводитель похода греков-ахейцев на Трою.



Храм Геры в Пестуме. 2-я четверть V в. до н. э.

Мирон. Дискобол. Середина V в. до н. э. Мраморная римская копия с греческого бронзового оригинала. Национальный музей. Рим.



В середине XII в. до н. э., сто лет спустя после событий Троянской войны, государства ахейцев были завоеваны вторгшимися из северных областей Балканского полуострова племенами греков-дорийцев. С их приходом завершается история эгейской цивилизации и начинается подлинная история античной культуры. Завоеватели восприняли религиозно-мифологические представления ахейцев, некоторые навыки и традиции, но в целом они стояли на более низкой ступени общественного развития, потребовалось более трех столетий для того, чтобы на земле Древней Эллады созрело классовое общество и возникли рабовладельческие города-государства. В VIII—VI вв. до н. э. в этих городах, расположенных на Балканском полуострове, островах Эгейского моря и побережье Малой Азии, зарождается наука, основные жанры художественной литературы, искусство театра, складываются предпосылки для блестящего расцвета архитектуры и изобразительного искусства. Первые храмы и первые статуи из камня появились здесь еще в VII в. до н. э.

В процессе развития зодчества эллинские мастера разработали строго продуманную и логически обоснованную систему соотношений между несущими и несомыми частями здания. Эта система получила назва-

Ника Самофракийская. II в. до н. э. Мрамор. Лувр. Париж.



Александр. Венера Милосская. Ок. 120 до н. э. Мрамор. Лувр. Париж.



Круг Фидия. Всадники. Фрагмент западного фриза Парфенона. V в. до н. э. Мрамор. Британский музей. Лондон.



Леохар. Аполлон Бельведерский. Середина IV в. до н. э. Римская мраморная копия с бронзового греческого оригинала. Музеи Ватикана. Рим.



ние ордера от латинского слова «ордо»— «строй», «порядок». Строгий и величественный храм прямоугольной формы, окруженный со всех сторон колоннами, стал основным типом общественного здания в античной архитектуре XV—XIX вв. Зодчие Древней Греции использовали три ордера — дорический, ионический и коринфский. Первый из них отличался наиболее простыми и мощными формами, два других тяготели к стройности пропорций и повышенной декоративности.

Среди лучших образцов дорического ордера — храм богини Геры, построенный в V в. до н. э. в одной из колоний, основанных купцами и мореходами на юге Италии. В самом облике этого монументального здания, в его удачно найденных пропорциях и строгом ритме колоннады образно воплотилась мысль о величии города-государства.

В каждом из античных храмов устанавливалась статуя божества, покровителя города; перед храмом, на площади, происходили народные собрания, где обсуждались важнейшие вопросы общественной жизни. Величие архитектурного образа дополняли скульптурные украшения: рельефы на плитах — метопах в дорических храмах, сплошная лента фриза — в ионических, и многофигурные композиции, вписанные в треугольное поле фронтона и словно венчающие здание. Мастера Древней Греции успешно решали проблему синтеза, единства архитектуры и скульптуры — одну из сложнейших проблем, стоящих во все века перед искусством.

Расцвет науки, культуры и искусства Древней Греции в V в. до н. э. неразрывно связан с победой эллинов над персами в греко-персидских войнах и торжеством в Афинах и в союзных им городах рабовладельческой демократии — своеобразной политической системы, основанной на идее самого широкого участия свободных граждан в управлении государством. Один за другим вырастают в греческих городах прекрасные храмы, мраморные и бронзовые статуи украшают святилища, портики и общественные сооружения. В образах олимпийских богов и мифологических героев, которых эллины представляли как совершенных людей, в памятниках воинам, павшим на поле битвы, и атлетам, одержавшим победы на общегреческих состязаниях, в надгробных изображениях выдающихся полководцев, ораторов и политических

Лисипп. Апоксиомен. 2-я половина IV в. до н. э. Римская мраморная копия с бронзового греческого оригинала. Музеи Ватикана. Рим.



Иктин и Калликрат. Парфенон (храм Афины Парфенос) на Афинском акрополе. 447—438 до н. э.



Греческая ваза для вина. IV в. до н. э. Краснофигурная роспись



деятелей скульпторы стремились раскрыть типически обобщенные черты идеально прекрасного и гармонически развитого человека-гражданина, доблестного воина и страстного патриота, человека, в котором красота атлетически тренированного тела сочетается с духовным благородством и нравственной чистотой.

Этот идеал формировала сама жизнь, полная войн и опасностей. Суровые тяготы походов и тяжесть доспехов требовали от каждого воина стойкости, выносливости и большой физической силы. Такие качества греки воспитывали с детства, поэтому во всех городах Древней Эллады уделяли большое внимание физическому воспитанию. Победители состязаний пользовались необычайным почетом. По древней традиции, юноши выступали на стадионах обнаженными, и десятки тысяч зрителей восхищались их атлетической красотой. Для скульпторов и мастеров греческой вазописи такие состязания, особенно знаменитые Олимпийские игры, стали отличной школой, где они изучали строение человеческого тела, соразмерность его пропорций, пластику движений.

Если в VII—VI вв. до н. э. статуи обнаженных юношей сохраняли фронтальную неподвижность, застылость форм и строгую симметрию в построении фигуры, то в V в. до н. э. греческие мастера открыли приемы реалистически правдивого изображения человека в скульптуре. Статуи обрели пластическую свободу и жизненную убедительность. Замечательный афинский ваятель Мирон в статуе Дискобола сумел передать самый напряженный миг движения — момент перехода от размаха диска к броску. Его герой представлен в состоянии максимального напряжения физических и духовных сил. В самой позе атлета, его жестах и движениях раскрывается способность человека к активному, волевому действию. Могучий юноша Дорифор (копьеносец), запечатленный скульптором Поликлетом, поражает пластическим совершенством, естественностью и непринужденностью позы. Мастер наглядно показал, каким прекрасным может и должен быть человек. Величайший скульптор Древней Эллады Фидий наиболее ярко воплотил эстетические идеалы своего времени в ансамбле храмов и статуй, украсивших высокую скалу, поднимавшуюся над городом,— Афинский акрополь. Последующие поколения высоко ценили памятники искусства V в. до н. э. и называли их образцовыми, классическими.

Традиции классического искусства сохранялись и в IV в. до н. э., в эпоху, когда обострились социальные конфликты, участились кровавые войны между городами и вся Греция попала под власть македонского царя. Однако драматические события общественной жизни не могли не сказаться в изобразительном искусстве. На смену классической простоте и ясности приходит более сложное понимание многообразия бытия, обостряется интерес к раскрытию душевного мира человека. Гени-

Лисипп. Голова Александра Македонского из Пергама. Мраморная эллинистическая копия с оригинала. Ок. 330 до н. э. Археологический музей. Стамбул.



Портрет императора Каракаллы. Ок. 215. Национальный археологический музей. Неаполь.

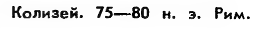


ального скульптора Скопаса привлекали героические образы, полные могучей энергии и страстного напряжения. Афинянин Пракситель воспевал красоту человеческого тела, его стройность и изысканную грацию. Леохар прославился статуей бога света и искусства, известной всему миру как статуя Аполлона Бельведерского. Новый шаг в развитии реализма сделал Лисипп из города Сикиона. Его скульптурные образы поражают своей жизненностью, правдивостью.

Три последних столетия существования греческой цивилизации получили название эпохи эллинизма. Это время отмечено возникновением и падением огромных государств, великими научными открытиями, первыми плодотворными контактами греческой культуры с тысячелетними цивилизациями Древнего Востока. Зодчие создают ансамбли новых городов с правильной планировкой. Скульпторы воплощают грандиозный пафос эпохи в таких памятниках, как например, знаменитая статуя богини победы Ники Самофракийской, пронизанная внутренней мощью и ликующим чувством торжества. Величайшим творением эллинистического искусства стал Пергамский алтарь, на рельефах которого запечатлена мифическая битва олимпийских богов с гигантами, сыновьями богини земли Геи. Целый мир человеческих чувств сумели передать в своих образах создатели Пергамского алтаря. Возвышенной этической красотой и удивительным пластическим со-

Странствующие музыканты. Мозаика из виллы Цицерона в Помпеях. I в. до н. э. Национальный археологический музей. Неаполь.





Колизей. 75—80 н. э. Рим.

вершенством покоряет эллинистическая статуя богини любви и красоты — всемирно известная Венера Милосская (скульптор Александр). Глубочайший трагизм звучит в последнем аккорде греческого искусства, завершающем его историю,— скульптурной группе «Лаокоон и его сыновья, погибающие в тисках змей», которую исполнили в I в. до н. э. родосские мастера Агесандр, Полидор и Атенодор.

Наследником художественной культуры Древней Эллады стал рабовладельческий Рим, покоривший Грецию во II в. до н. э. Римляне, познакомившись с мифологией, наукой, литературой и театром Древней Греции, высоко оценили творческий гений эллинских зодчих и скульпторов. Недаром знаменитый римский поэт Гораций говорил, что «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, в Лаций суровый внеся искусство...». Однако Рим, прошедший за восемь столетий (с VIII по I в. до н. э.) путь от маленького, ничем не примечательного города до столицы громадного государства — Римской империи, не только воспринял лучшие достижения искусства народов Ближнего Востока и Средиземноморья. Римляне внесли свой вклад в художественную культуру древнего мира.

Еще в эпоху существования Римской республики (V—I вв. до н. э.) римляне построили великолепные дороги, мосты и водопроводы, первыми стали использовать в строительстве прочный и водонепроницаемый материал — римский бетон, создали и усовершенствовали особую систему сооружения больших общественных зданий из кирпича и бетона, широко применяли наряду с греческими ордерами такие архитектурные формы, как арка, свод и купол.

Во II—I вв. до н. э. в Риме сложилось и своеобразное искусство скульптурного портрета, у истоков которого стоял обычай почитания умерших предков и связанная с ним традиция снимать с лица покойного гипсовую или восковую маску, точно фиксировавшую облик умершего. Подчеркнутый интерес к человеческой личности, характерный для культуры Древнего Рима, а также предоставленное должностным лицам право воздвигать свои статуи на форуме — главной площади «вечного» города — немало способствовали развитию реалистического скульптурного портрета.

С установлением Римской империи (I—V вв. н. э.) перед искусством была поставлена задача возвеличивания личности правителя и прославления его власти. Создаются бесчисленные монументы римских императоров I—II вв. н. э., когда Рим достиг вершины

своего могущества. В таких скульптурах, как мраморная статуя Октавиана Августа, первого римского императора, представленного в доспехах полководца, в торжественно величавой позе, мастер сочетал по-римски точную трактовку лица с идеализированно могучей фигурой греческого атлета.

Власть императоров прославляли и грандиозные памятники архитектуры, которыми украсились Рим и другие города империи в I—III вв. н. э. К числу наиболее выдающихся творений римского зодчества принадлежат гигантские акведуки — водопроводы, строгие и величественные мемориальные арки, прославляющие победы властителей Рима, прекрасно спланированные ансамбли городов, знаменитые императорские бани — термы. Мировой известностью пользуются Колизей (самый большой амфитеатр древнего мира, где происходили кровавые гладиаторские бои) и 38-метровая колонна императора Траяна, покрытая 700-метровой лентой скульптурного рельефа, который запечатлел важнейшие эпизоды войн римлян с даками в начале II в. н. э. Храм всех богов Римской империи — Пантеон, построенный во II в. н. э. при императоре Адриане, был перекрыт куполом диаметром 43 м, который оставался непревзойденным до 2-й половины XIX в. и послужил образцом купольной постройки для всех последующих веков. Высокого расцвета достигли в Риме ювелирное искусство, фресковая живопись и мозаика, о чем свидетельствуют, например, дома богатых рабовладельцев, открытые при раскопках Помпей, города, погибшего от извержения Везувия в 79 г. н. э.

К вершинам античного реализма можно отнести галерею скульптурных портретов, созданную римскими скульпторами I—III вв. н. э. Их отличает глубокое постижение основных особенностей характера человека, сложного мира его чувств и мыслей. Римские портреты — это своеобразная биография эпохи, запечатленная в неповторимых художественных образах.

Творческое наследие Древнего Рима, достижения его архитекторов, скульпторов, живописцев, мастеров декоративно-прикладного искусства — последняя, яркая страница в истории античного искусства, во многом определившего пути эволюции искусства от средневековья до наших дней.

АППЛИКАЦИЯ

Аппликация (от латинского слова «аппликацио»— «прикладывание») —широко распространенная техника декоративно-прикладного искусства. Разноцветные кусочки бумаги, ткани,

АППЛИКАЦИЯ СОЛОМКОЙ



Один из самых доступных видов аппликации — обыкновенная соломка. Отберите наиболее толстые и крепкие стебли, разрежьте их на куски в тех местах, где имеются своеобразные утолщения — коленца. Чтобы соломка стала мягкой и податливой, положите ее часа на два в воду, после чего несколько минут посушите между газетными листами. Просохшую соломку разрежьте вдоль стебля и разгладьте горячим утюгом на бумаге. Получится неширокая лента приятного золотистого цвета. Чем больше лент, тем больше оттенков — от светлых до темно-охристых. Можно получить соломку и темно-коричневых тонов: для этого подержите ее несколько минут под горячим утюгом или покрасьте коричневой краской-морилкой, которой окрашивают изделия и мебель из дерева. Основанием для аппликации соломкой может быть обыкновенная фанера или древесностружечная плитка толщиной 6—10 мм. Плитку отшлифуйте наждачной бумагой и быстро окрасьте широкой кистью в темный (лучше всего в черный или темно-коричневый) цвет. Высохшую плитку покройте слоем столярного клея (клея примерно 5 см² на стакан воды).

Через переводную бумагу нанесите на подготовленное основание главные линии задуманного вами рисунка, избегая второстепенных деталей. Полоски соломки приклейте к доске, предварительно смочив их водой, а затем осторожно прогладьте сверху каким-либо инструментом, например ручкой ножа.

Готовую работу покройте 2—3 раза бесцветным лаком, лучше всего нитролаком. Он усилит золотистый цвет соломки, а фону придаст глубину. Соломкой можно создавать самые различные композиции, как самые простые, так и сложные. Особенно удачно сочетаются отдельные пятна, сплошь заложенные соломкой, и тонкие ажурные линии. Помните, что излишняя детализация рисунка при работе соломкой нежелательна. Это относится и к другим видам аппликации.

Нанайский ковер. 1977. Хлопчатобумажная ткань, тесьма, мулине.



Внизу: занятие в кружке прикладного искусства.

Аппликация «Слон». Музей детского творчества. Ереван.



кожи, меха, соломки нашивают или наклеивают на материал другого цвета или выделки.

Необычайно интересна аппликация в народном костюме. Так, чукчи и эскимосы используют для украшения одежды кусочки нерпичьей кожи или замши, вышитые оленьим волосом или цветными нитями. Разнообразные по форме, эти кусочки нашиваются на меховую одежду, которая приобретает особую нарядность, праздничность. Широко используют аппликацию художники, работающие в области прикладного искусства. Они украшают ею не только костюмы, но и декоративные панно, занавеси, гобелены.

Любят аппликацию юные художники. На выставках детского художественного творчества можно познакомиться с интересными работами, сделанными в технике аппликации.



Это небольшие декоративные коврики, выполненные из разноцветных лоскутков ткани, наклеенных на суровое полотно, разнообразные композиции из цветной бумаги, соломки, засушенных цветов и листьев и многих других материалов.

АРХАИКА

Чаще всего термином «архаика» обозначается ранний этап развития древнегреческого искусства (VII и VI вв. до н. э.). В эпоху архаики начали складываться монументальные формы древнегреческой архитектуры и изобразительного искусства. В это время были созданы основные типы древнегреческих культовых и жилых сооружений, а также основное средство их художественного оформления — архитектурный ордер (колонны с венчающей их капителью, несущие балку перекрытия), основные типы монументальной скульптуры — статуя обнаженного юноши-атлета («курос») и статуя задрапированной девушки («кора»). Основной тип храма — «периптер» (с колоннадой вокруг прямоугольного святилища) характеризуется богатством скульптурных украшений — статуй на фронтонах, рельефов на плитах (метопах) под карнизом здания, фигурных и орнаментальных композиций — каменных или терракотовых — по углам фронтонов. Для эпохи архаики характерны массивные, суровые каменные постройки и условные, как бы застывшие в почти неподвижных позах каменные статуи — подчеркнуто мощные

Кносский дворец. Световой колодец. XVII—XV вв. до н. э. Крит.



Ника Делосская. Середина VI в. до н. э. Мрамор. Национальный археологический музей. Афины.



фигуры юношей и женские фигуры, украшением которых служит изысканный орнаментальный ритм складок одежды. Одинаковая «архаическая» улыбка служит единственным средством оживления лиц. Архаика — время расцвета *вазописи* — сначала с черными фигурами на фоне цвета красноватой глины, а в последней четверти VI в. до н. э. с фигурами цвета глины на черном фоне.

Львиные ворота. XIV в. до н. э. Микены.



АРХИТЕКТУРА

Архитектура, или зодчество, — это система зданий и сооружений, формирующих пространственную среду для жизни и деятельности людей. Это отдельные здания и их ансамбли, площади и проспекты, парки и стадионы, поселки и целые города. Каждое из сооружений имеет определенное назначение: для жизни или труда, отдыха или учебы, торговли или транспорта и т. д. Все они прочны, удобны и необходимы людям — это их обязательные свойства. Но есть у этих сооружений и зданий и другие важные свойства — красота и способность вызывать у зрителей определенные чувства и настроения. Именно эти качества и делают архитектуру искусством, и, как всякий вид искусства, архитектура тесно связана с жизнью общества, его взглядами и идеологией. Лучшие по архитектуре здания и ансамбли запоминаются как символы стран и городов. Всему миру известны, например, Кремль и Красная площадь в Москве, Эйфелева башня в Париже, древний Акрополь в Афинах.

Однако архитектурой называют не только систему зданий и сооружений, организующих пространственную среду, но и само искусство создавать здания и сооружения по законам красоты. А людей, которые их создают, называют архитекторами (в переводе с грече-

ского «архитектор» — «главный строитель»).

Архитекторы создают здания, сооружения, целые поселки и города не только целесообразные и удобные для жизни и деятельности, но и одновременно красивые и эмоционально воздействующие на человека. Иначе говоря — функциональные, конструктивные и эстетические качества (польза, прочность и красота) в архитектуре взаимосвязаны.

Различают три основных вида архитектуры.

Первый — архитектура объемных сооружений. Она включает жилые дома, общественные здания (школы, театры, стадионы, магазины и др.), промышленные сооружения (заводы, фабрики, электростанции и др.).

Второй вид — ландшафтная архитектура. Она главным образом связана с организацией садово-паркового пространства. Это городские скверы, бульвары и парки с «малой» архитектурой — беседками, мостиками, фонтанами, лестницами.

Третий вид архитектуры — градостроительство. Оно охватывает создание новых городов и поселков и реконструкцию старых городских районов. Градостроитель должен выбрать территорию, наметить, где разместятся жилые, общественные и промышленные зоны и связывающие их транспортные магистрали, предусмотреть возможность дальнейшего расширения города. Он должен подумать и о красоте будущего города, о сохранении исторических памятников, о месте новых городских ансамблей.

Творческий поиск наиболее интересной пространственной композиции архитектурного произведения и художественная отделка поверхностей создаваемого здания составляют сущность работы архитектора. Проектируя, архитектор ищет наилучшее, наиболее гармоничное сочетание основных частей будущего архитектурного произведения и его деталей. Однако выбор композиции не произволен, так как зодчий обязан считаться с назначением сооружения, его конструкцией, климатом местности, где ведется строительство, окружением будущей постройки. Все это и определяет величину и форму сооружения, детали его отделки, иначе говоря — язык архитектуры.

Например, функция здания, т. е. его назначение, характер происходящих в нем процессов, определяет величину и габариты внутреннего пространства, а следовательно, и внешнюю форму здания. Согласитесь, что жить удобнее в квартире с несколькими комнатами среднего размера, чем в одной и чрезмерно большой. А вот смотреть кинофильмы удобнее в просторном зале без окон и с наклонным полом. Поэтому в жилом доме делают много комнат с окнами, балконами или лоджиями, а в кинотеатре — большую глухую коробку зала. Так функция независимо от воли архитектора влияет на композицию сооружения, задает ему характерный облик.

Конструкции ограждают внутреннее пространство зданий, обеспечивают сооружению прочность и долговечность. В разные исторические периоды применялись различные строительные материалы и разные конструкции, соответствующие техническому развитию своего времени. Естественно, что новые конструкции оказывали влияние на архитектурные формы. Например, в Древнем Египте основным строительным материалом был камень и зодчие применяли только один тип конструкций — стоечно-балочный. Чтобы перекрыть большое пространство тяжелыми каменными балками двухметровой высоты, под них приходилось ставить множество опор на расстоянии всего 3—4 м друг от друга. Помещение получалось тесным, похожим на каменный лес.

Архитекторы Древнего Рима благодаря изобретению бетона и применению арочных, сводчатых и купольных конструкций значительно увеличили расстояние между опорами. Например, бетонный купол, перекрывающий зал Пантеона в Риме, достигает в диаметре 43 м, а толщина его около 1 м. Для сравнения скажем, что современные висячие (вантовые) металлические конструкции Олимпийского велотрека в Москве перекрывают свободные пространства пролетом 140 м при толщине покрытия всего 6,5 мм!

А формы современной архитектуры очень разнообразны. Мы можем встретить рядом совершенно разные здания: строгий параллелепипед гостиницы из стекла и музей в виде сплошной бетонной спирали, прозрачную сферу павильона, собранную из тысяч одинаковых элементов, и гигантскую, висящую на одном столбе крышу стадиона. Это разнообразие форм стало возможно благодаря современному уровню техники, появлению новых конструкций, проникновению в тайны строительных материалов. Созданные в начале века железобетонные конструкции освободили стены от их многовековой тяжелой работы — нести перекрытия, или, как говорят архитекторы, от несущих функций. И они стали другими. На смену полутораметровым стенам из кирпича, как в Грановитой палате Московского Кремля, построенной в XV в., пришли легкие стены из стекла, появились стены из пластика, легкого металла и... даже надувные!

Нетрудно заметить, что даже и здания схожего назначения, находящиеся в одина-

Сравнение величин пролетов в зданиях разных эпох. А — Храм в Карнаке. XV в. до н. э. Б — Храм Пантеон в Риме. II в. н. э. В — Олимпийский велотрек в Москве. XX в.

Б
Храм Пантеон. Рим. II век н. э.
Олимпийский велотрек. Москва. XX век.
В
40 м
140 м

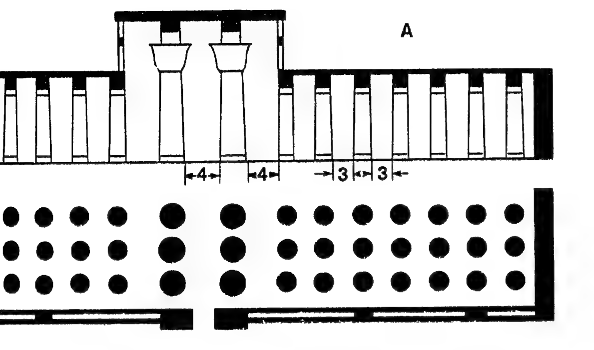
Луксор. Храм Амона-Ра. Колоннада. XV в. до н. э.



ковых условиях, отличаются друг от друга, имеют разные композиции. Взять хотя бы многоэтажные жилые дома: один высокий, как башня, другой — в виде длинной прямой пластины, третий изгибается по кругу. У них одинаковое назначение и похожие конструкции, они рассчитаны на один и тот же климат, стоят в одном городе, однако фантазия зодчего для каждого из них нашла свою форму, свою группировку помещений, свой рисунок наружного объема и деталей. Так возникают сооружения со своими индивидуальными чертами, по которым мы узнаем их и отличаем одно от другого. И каждое из них благодаря творческому поиску зодчего по-разному влияет на наши чувства. Одно имеет торжественный, праздничный облик, другое — строгий, третье — лирический, интимный и т. д.

Чем же достигает архитектор эмоционального воздействия на зрителей? Его главные художественные средства — открытые и закрытые архитектурные пространства, объемы зданий и ограждающие поверхности конст-

Храм в Карнаке. Египет. XV век до н. э.



рукций. Архитектор может сделать эти пространства сообщающимися или изолированными, освещенными или затемненными, спокойными или динамичными; объемы — тяжелыми или легкими, простыми или сложными; элементы ограждающих поверхностей — плоскими или рельефными, глухими или ажурными, однотонными или красочными, добиваясь при этом, чтобы художественные средства согласовывались между собой и приводили к единому впечатлению — гармонии.

Основная архитектурно-композиционная задача состоит в организации соподчинения в здании или сооружении ряда пространственных объемов и их элементов. Их последовательное развитие происходит по условной прямой или с поворотами пространственной оси, которая может иметь главные и дополнительные направления.

Одни здания имеют симметричную композицию, т. е. одинаковое расположение отдельных элементов здания относительно оси симметрии, которая отмечает центр композиции. Другие — асимметричную композицию. В таких зданиях соединяются контрастные по форме, цвету и материалу объемы, что приводит к динамичному архитектурному образу. При асимметричной композиции главная часть здания смещается в сторону от центра. Прием симметрии и асимметрии используется и при композиции отдельных элементов форм — расстановке на фасадах и в интерьере колонн, окон, лестниц, дверей, мебели, люстр и т. п.

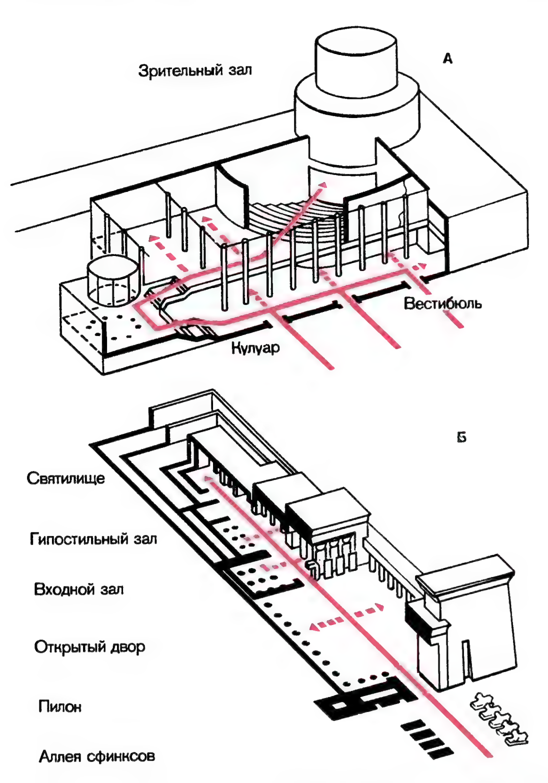


Пантеон. Внутренний вид. Ок. 125 н. э. Рим.

Н. Воронина, А. Оспенников Олимпийский велотрек. 1980 Москва.



Композиция архитектурного пространства. Примеры последовательного соединения разнообразных пространств по оси с меняющимся направлением движения (А — Детский музыкальный театр в Москве. XX в.) и по прямой оси движения (Б — египетский храм Гора. III—I вв. до н. э.).



Большое организующее значение в архитектурной композиции принадлежит ритму, т. е. четкому распределению повторяющихся с определенным интервалом отдельных объемов и деталей здания: анфилады комнат и залов, последовательное изменение объемов помещений, группировка колонн, окон, скульптур. Чередование отдельных элементов в вертикальном направлении называется вертикальным ритмом, он придает зданию снаружи впечатление легкости, устремленности вверх.

Наоборот, чередование деталей в горизонтальном направлении — горизонтальный ритм — придает зданию приземистость, устойчивость. Собирая, сгущая отдельные детали в одном месте и разрежая их в другом, архитектор может подчеркнуть центр композиции, придать зданию динамичный или статичный (устойчивый) характер.

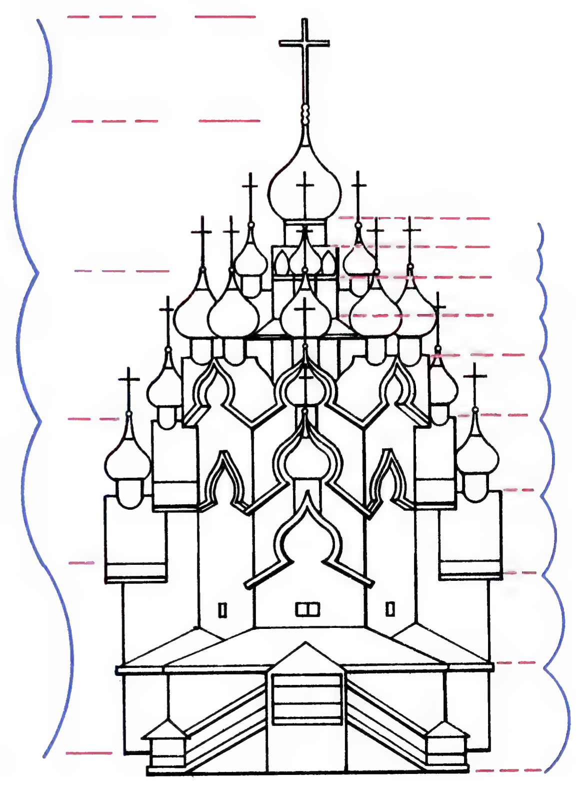
Другое средство архитектурной композиции — масштаб здания. Он зависит не от действительных его размеров, а от общего впечатления, которое оно производит на человека. Например, в современных микрорайонах общественные здания (торговый центр, кинотеатр) всегда меньше по объему, чем многоэтажные жилые здания, но они производят впечатление главных, крупномасштабных благодаря более крупным членениям их форм (большие плоскости стен залов, крупные поверхности остекленных витрин). О таких зданиях говорят, что они имеют крупный масштаб. Жилые дома, хотя они в действительности и больше по размеру, имеют мелкий масштаб, так как у них мелкие детали (окна, лоджии, балконы).

Язык архитектуры богат и сложен. И только при согласованном использовании всех средств и приемов архитектурной композиции возникает яркий, художественно выразительный архитектурный образ.

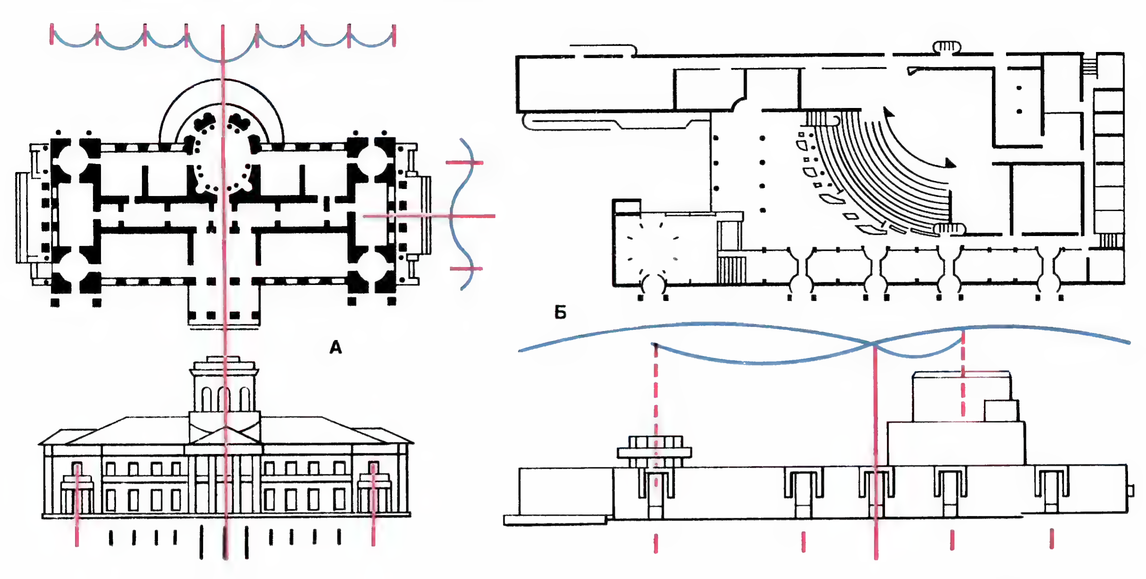
Архитектурный стиль, т. е. исторически сложившаяся совокупность художественных средств и приемов, проявляется в способах организации пространства, выборе характерных для данной эпохи архитектурных форм, их пропорций и декоративных украшений. Знакомство с различными архитектурными стилями многое может рассказать о прошлом человека (см. *Древнего Двуречья искусство, Древнего Египта искусство, Античное искусство, Древнерусское искусство, Востока искусство, Византийское искусство, Романский стиль, Готика, Классицизм, Барокко*).

Современная архитектура органично включила в себя все прогрессивные достижения зодчих предшествующих времен, преодолев недостатки функционализма и *конструкти-*

Ритмическое развитие объема здания по вертикали. Покровский храм в Кижах. XVIII в.



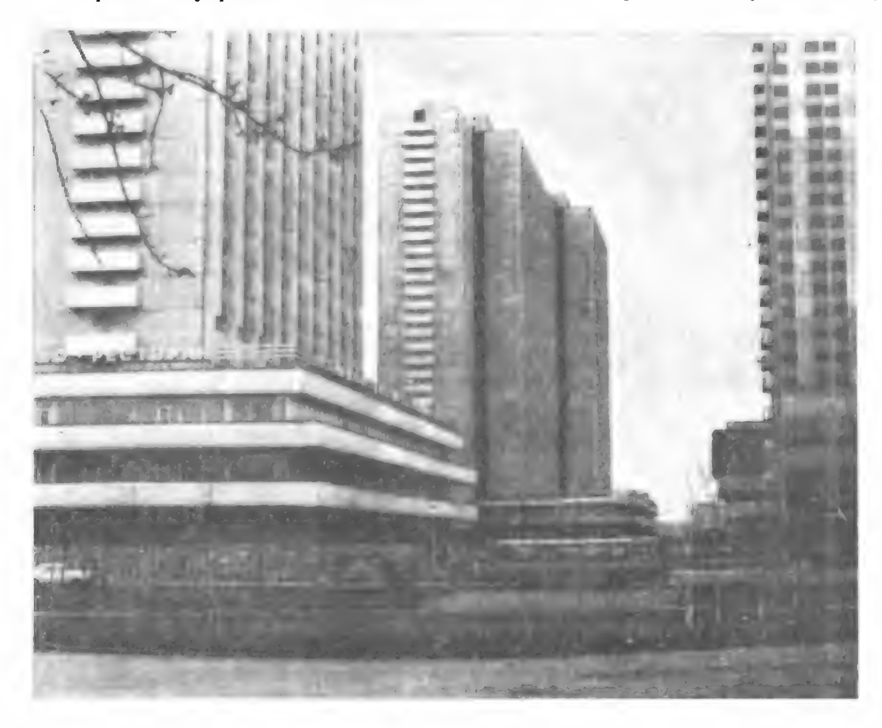
Симметричное или асимметричное расположение внутренних пространств отражается в соответствующем положении наружных объемов зданий и деталей их фасадов. А — Дворец в подмосковном музее-усадьбе Архангельское. XVIII в. Б — Детский музыкальный театр в Москве. XX в.



визма — течений начала XX в., которые односторонне провозглашали каждое свой принцип: одно — удобство эксплуатации здания, другое — экономичную конструкцию. Новая архитектура присоединила к ним еще одно обязательное условие — получить в конечном счете эстетически завершенную, художественно выразительную форму.

Красоту архитектурного образа сегодня видят в красоте самой формы: в ее силуэте, в пропорциях ее частей, в цвете и фактуре материалов. Особое внимание уделяется приему «перетекающих пространств», слиянию ряда внутренних помещений в единый большой зал, двор, улицу, их зрительному соединению с природой через огромные стеклянные ограждения.

Поиски новых композиционных приемов, более выразительных и оригинальных архитектурных форм продолжаются. В наше время перед советскими архитекторами стоит важная задача: добиться своеобразия застройки городов, учитывая особенности разных регионов страны, культурных традиций народов нашей многонациональной Родины, сохраняя ценные архитектурные памятники. Большое внимание уделяется строительству и благоустройству наших сел.



Д. Бурдин, В. Климов, Ю. Рабаев и др. Олимпийский гостиничный комплекс в Измайлове. 1980. Москва.

АФРИКИ ИСКУССТВО

Яркое и самобытное искусство народов Тропической Африки развивалось на большей части ее территории на протяжении нескольких тысячелетий. Африка внесла огромный, до сих пор еще недостаточно изученный вклад в историю мирового искусства.

Самыми древними памятниками африканского искусства являются наскальные изображения. Они сохранились повсюду — от Сахары до Южной Африки. Это так называемые петроглифы (контуры рисунка), иногда — невысокие рельефы, выбитые на скалах, росписи, выполненные красками из местных минералов. Возникли они, по-видимому, одновременно. Большинство этих изображений было открыто и изучено лишь во второй половине XIX и XX в.

Наибольшее количество наскальных росписей и петроглифов найдено в различных районах Сахары (Тассилин-Аджер, Тибести, Феццан и др.). Самые древние рисунки относятся к доисторическому периоду (VIII—VI тысячелетия до н. э.). В то время Сахара была покрыта влажными тропическими лесами. Здесь водились слоны и носороги, крокодилы и жирафы, древние буйволы и другие животные, чьи изображения встречаются только в самых древних петроглифах. Значительно позднее появляются изображения домашних быков и лошадей, а приблизительно в I—III вв. н. э.— также и изображения верблюдов.

Более поздние по времени комплексы наскальных изображений были открыты во многих районах Африки — в Судане и Эфиопии, в Танзании и Зимбабве, в Южной Африке. В художественном отношении они уступают росписям Сахары, за исключением некоторых наскальных рисунков бушменов. Выполненные всего лишь несколько столетий назад, они тем не менее относятся к культуре каменного века. Бушменам принадлежат такие знаменитые фрески, как «Белая Дама» и так называемый «Фараон», изображающие людей, по внешнему виду напоминающих европейцев, возможно, путешественников или торговцев, посещавших юг африканского континента.

Наскальные изображения Африки прошли сходную с доисторической живописью других районов мира эволюцию. Наиболее древние рисунки реалистичны и монументальны, отличаются точностью и лаконичностью рисунка, умением немногими штрихами передать самые характерные черты и повадки животного. Однако эти изображения долгое время оставались изолированными и представляли собой как бы простую сумму отдельных фигур.

В дальнейшем первобытный реализм уступает место большей схематизации, цельность и непосредственность ви́дения постепенно утрачиваются. Вместо разрозненных образов появляются целостные композиции и сцены. Все чаще встречаются фигуры людей — охотников с луками и стрелами, пастухов, танцоров. Среди них и сохранившиеся на скалах Сахары изображения «круглоголовых» людей, загадочных «марсиан» или «пришельцев», которые так долго волновали воображение наших современников. Однако, как считают исследователи, скорее всего здесь изображены ряженые в ритуальных масках.

Наскальное искусство существовало у народов Тропической Африки несколько тысячелетий. В некоторых районах оно сохранялось вплоть до нового времени. Традиции его живут до сих пор — в росписях стен народного жилища, в предметах прикладного искусства, в работах современных африканских художников.

Древнейшие из известных в настоящее время памятников африканской скульптуры были обнаружены близ селения Нок (Нигерия) в 1931 и 1944 гг. По имени селения была названа культура, расцвет которой датируется V в. до н. э. — II в. н. э. Терракотовые головы культуры Нок поражают реалистичностью и мас-

Голова принцессы. Бронза. Древний Бенин. Британский музей. Лондон.




Ритуальные маски. Мали.



терством исполнения. Их размеры колеблются от нескольких сантиметров до натуральной величины. Острая выразительность, граничащая с гротеском, тщательная проработка деталей отличают эти произведения. При всем разнообразии пластической трактовки (человеческие головы, например, изображались в виде цилиндра, шара или конуса) в них постоянно сохраняются повторяющиеся признаки. Глаза неизменно передавались в виде треугольника с высверленным зрачком, рот обычно полуоткрыт, отчетливо моделированные ноздри как бы раздуты. Такие детали, как волосы, брови, иногда глаза, выполнялись подчеркнуто симметрично и декоративно. Все это свидетельствует о несомненном существовании определенного канона, который мог появиться лишь в результате длительного развития.

Так называемая культура Сао (VIII—XIX вв.) была названа по имени легендарного народа, жившего когда-то в районе озера Чад. На протяжении длительного периода своего развития она сохранила в почти неизменном виде некоторые очень древние формы культовой пластики. Этим, по-видимому, объясняется ее «примитивизм» и тесное переплетение в скульптуре человеческих и зооморфных черт, которые совершенно невозможно отделить друг от друга. Хотя культуру Сао называют «глиняной» (большинство найденных скульптур выполнено из обожженной глины), здесь обнаружены также изделия из бронзы, железа, кости, рога и перламутра.

Скульптура Ифе отделена от памятников культуры Нок почти тысячелетним периодом, однако между ними существует известное стилистическое сходство, которое позволяет говорить о преемственности. Она была открыта в 1910 г. Дальнейшие открытия (особенно 1938 и 1957 гг.) во многом восполнили сведения о культуре Ифе. Это прежде всего бронзовые и терракотовые головы обожествленных правителей существовавшего здесь некогда города-государства, культурного и религиозного центра народа йоруба. Они выполнены с поразительным реализмом, близким по своему типу к античному. Скульптуре Ифе свойственна подлинная монументальность; обобщенность скульптурных объемов сочетается в ней с тонкостью моделировки, что говорит о поисках гармоничного и уравновешенного образа, воплощающего своеобразный идеал человеческой красоты. Классический стиль и необычайное совершенство технического исполнения скульптуры Ифе послужили поводом к самым фантасти-

ческим догадкам о ее происхождении — ее создание приписывали греческим, этрусским, индийским, португальским и другим иноземным мастерам. В настоящее время ее африканское происхождение установлено.

Устная традиция связывает скульптуру Ифе с искусством древнего Бенина (южная часть Нигерии). Согласно легенде, мастер из Ифе в XIII в. обучил бенинцев искусству бронзового литья. О связях с Ифе говорит не только высокая техника литья и последующей обработки бронзы, но и некоторые стилистические особенности ранних произведений пластики Бенина. Позднее здесь складывается жесткий канон, оставшийся почти неизменным в течение нескольких веков. Главной целью искусства было возвеличивание обожествленного правителя и его предков. Уже на ранних этапах скульптура Бенина отличалась известной условностью в трактовке человеческого лица и некоторой скованностью пластики. В отличие от Ифе чрезмерное внимание уделялось декору — головному убору, ювелирным украшениям и в особенности высоким воротникам. Эти воротники, доходящие до самого рта, представляли собой стилизованное изображение царских регалий — многочисленных ниток коралловых бус. В дальнейшем разработка этих декоративных деталей сводит на нет выразительность человеческого лица.

Наряду со скульптурными изображениями царя в Бенине большое распространение получили бронзовые рельефы, украшавшие галереи царского дворца. Сюжеты их разнообразны: изображения царя и его сановников в церемониальных одеждах, сцены охоты, вооруженные воины, португальские солдаты в европейских костюмах. По-своему они очень выразительны, хотя и здесь изображение человека постепенно становится лишь одной из деталей, подчиненных декоративному целому. В рельефах нередко можно встретить и изображения животных, связанных с религиозной символикой Бенина.

Если бронзовая и терракотовая скульптура были сосредоточены преимущественно при дворах африканских правителей, то традиционная декоративная пластика существовала почти повсеместно. Условно ее можно разделить на круглую скульптуру, ритуальные маски и резьбу, украшавшую предметы культа и домашнего обихода. Поскольку в тропиках дерево сохраняется плохо, возраст самых древних произведений не превышает 150—200 лет. Это искусство носило преимущественно культовый характер, хотя резчики выполняли работы, не связанные непосредственно с культом,— столбы и двери жилищ, подносы, кубки для вина, ступки и т. д. Каждый народ и племя создает скульптуру своего, совершенно неповторимого стиля, и все же она обладает рядом особенностей, отличавших ее от скульптуры других континентов. При всей бросающейся в глаза условности африканская скульптура по-своему необычайно жизненна. Однако ее реализм своеобразен. Его сила и убедительность обусловлены не отдельными правдоподобными деталями, но выразительностью и достоверностью целого, необычайной динамичностью, умением отобрать и выделить самое важное в образе. Отсюда и столь характерное нарушение пропорций человеческой фигуры. Африканский скульптор выделяет прежде всего голову, которая нередко занимает от четверти до трети размера всей фигуры. С этим же связана необычайная внутренняя динамика образа при внешней статичности позы. Другая важная особенность — тесная связь скульптуры и прикладного искусства. В скульптурной резьбе непосредственно выражалось эстетическое чувство красоты труда, мастерства как такового. Это приводило к теснейшему переплетению изобразительного реализма и острой декоративной выразительности. С этим связано и тонкое чувство красоты материала, его естественной окраски (большинство африканских скульптур не окрашивалось) и фактуры. Отсюда и искусное использование любых имеющихся под рукой материалов.

В наши дни очаги традиционного искусства сохраняются лишь в очень немногих отдаленных районах Африки. Однако традиции его живы. Они проявляются не только в ремесленных поделках и сувенирах, но и в работах профессиональных художников. Им обязаны своим возникновением получившее широкую известность искусство школы Пото-Пото (Конго), работы школы-мастерской при Национальной галерее в Хараре (Зимбабве), изделия ковровой мастерской в Тиессе (Сенегал). Очень по-разному проявляются эти традиции в произведениях художников, получивших профессиональную подготовку в Европе (Б. Энвонву, Ж. Секото, О. Ампофо и др.). Хотя современное африканское искусство возникло недавно и все еще сталкивается с большими трудностями — отсутствием кадров преподавателей, недостаточным количеством художественных школ, выставочных залов и галерей, оно настойчиво преодолевает их. Начавшийся в освободившихся странах Африки процесс перехода от фольклорных форм творчества к профессиональному искусству ведет к сложению национальных художественных школ, которые будут соответствовать современному уровню культурно-исторического развития африканских государств.

Б

БАРОККО

Итальянское слово «барокко» означает буквально «странный», «причудливый», и это соответствует особенностям художественного стиля, преобладавшего с конца XVI до середины XVIII в. в искусстве Европы. Стиль барокко, связанный с дворянско-церковной культурой (преимущественно в монархических государствах), был призван прославлять и пропагандировать могущество знати и церкви, тяготел к парадной торжественности и пышности. Вместе с тем он выразил прогрессивные представления о единстве, безграничности и многообразии мира, о его сложности, изменчивости, постоянном движении; в барокко отразился интерес к природным стихиям, среде, окружению человека, который стал восприниматься как часть мира. Человек в искусстве барокко предстает как сложная, многоплановая личность со своим миром переживаний, вовлеченная в драматические конфликты. Искусству барокко свойственны патетическая приподнятость образов, их напряженность, динамичность, страстность, смелые контрасты масштабов, цветов, света и тени, совмещение реальности и фантазии, стремление к слиянию различных искусств в едином ансамбле, поражающем воображение. Городской ансамбль, улица, площадь, парк, усадьба стали пониматься как единое целое, раскрывающееся перед зрителем при его движении. Архитектура барокко отличается мощным пространственным размахом, сложностью беспокойных, сливающихся друг с другом, как бы текучих форм, криволинейностью планов и очертаний, связью с окружающим пространством. В изобразительном искусстве преобладали декоративные композиции религиозного, мифологического или аллегорического характера, парадные портреты; большое значение приобрели композиционные и оптические эффекты, ритмическое и цветовое единство, живописность целого, свободная, темпераментная творческая манера. Искусство барокко сложилось и расцвело в Италии, где работали крупнейший архитектор и скульптор Л. Бернини, архитекторы Ф. Борромини, Г. Гварини, живописцы — глава демократического реализма Караваджо, вожди академизма братья Карраччи, виртуозный мастер стенописи Дж. Б. Тьеполо. Жизнерадостные реалистические начала свойственны барокко во Фландрии (живописцы *П. П. Рубенс,* А. ван Дейк, Я. Йорданс, Ф. Снейдерс). Барокко получило распространение в Испании, Португалии (и их колониях в Америке и Азии), на юге Германии, в Австрии, Чехии, Словакии, Хорватии, на западе Украины, в Литве. Во Франции барокко слилось с *классицизмом* в единый пышный стиль. В России реформы Петра I, рост и укрепление дворянской монархии в первой половине XVIII в. способствовали расцвету искусства барокко, в котором отразилось не только стремление знати к новому образу жизни, но и широкие общественные настроения, чувство гордости за успехи государства и народа. Архитектура русского барокко достигла величественного размаха, большой цельности, динамичности в городских и загородных ансамблях Петербурга, Петергофа (Петродворец), Царского Села (г. Пушкин), Москвы — архитекторы В. Растрелли, Д. Ухтомский, С. Чевакинский. Изобразительные искусства обратились к светским общественным темам, к образу государственного деятеля. В портретах парадность композиции сочеталась с достоверностью характеристики персонажа (скульптура К. Б. Растрелли, живопись И. Н. Никитина, А. П. Антропова).

Собор и площадь св. Петра, образованная колоннадой Бернини. 1657—1663. Рим.



М. И. Козловский. Фонтан «Самсон». Большой каскад. 1800—1802. Восстановлен в 1947 г. Петродворец.



А. ван Дейк. Карл I на охоте. Ок. 1635. Холст, масло. Лувр. Париж.



Л. Лево, Ф. д'Обре, Ж. Ардуэн-Мансар. Версальский дворец. XVII—XVIII вв.



БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР

В 1503 г. двум великим художникам итальянского *Возрождения Леонардо да Винчи* и *Микеланджело* были заказаны картоны для будущих фресок, которые должны были прославить военные успехи флорентийской республики. Леонардо избрал сюжетом битву при Ангьяри, изобразив яростную схватку всадников на вздыбившихся лошадях. Картон был воспринят современниками как осуждение зверского безумия войны, где люди теряют свое человеческое обличие и уподобляются диким зверям. Предпочтение было отдано произведению Микеланджело «Битва при Кашине», акцентировавшего момент героической готовности к борьбе. Оба картона не сохранились и дошли до нас в гравюрах, исполненных в XVI—XVII вв. по рисункам художников, копировавших эти сцены в начале XVI в. Тем не менее их влияние на последующее развитие европейской батальной живописи было очень значительным. Можно сказать, что именно с этих произведений начинается формирование батального жанра.

Французское слово «батай» означает «битва». От него получил название жанр изобразительного искусства, посвященный темам войны и военной жизни. Главное место в батальном жанре занимают сцены сражений и военных походов. Художники-баталисты стремятся передать пафос и героику войны. Нередко им удается раскрыть исторический смысл военных событий. В этом случае произведения батального жанра сближаются с историческим жанром (например, «Сдача Бреды» *Д. Веласкеса,* 1634—1635, Прадо, Мадрид), поднимаясь до высокого уровня обобщения изображаемого события, вплоть до разоблачения античеловеческой сущности войны (картон Леонардо да Винчи) и развязавших ее сил («Подавление индийского восстания англичанами» В. В. Верещагина, ок. 1884; «Герника» *П. Пикассо,* 1937, Прадо, Мадрид). К батальному жанру относятся также произведения, изображающие сцены военного быта (жизнь в походах, лагерях, казармах). С большой наблюдательностью фиксировал эти сцены французский художник XVIII в. А. Ватто («Военный роздых», «Тягости войны», обе в ГЭ).

Изображения сцен битв и военной жизни известны с глубокой древности. Различного рода аллегорические и символические произведения, прославляющие образ царя-победите-

Д. Веласкес. Сдача Бреды. 1634—1635. Холст, масло. Прадо. Мадрид.

ля, были широко распространены в искусстве Древнего Востока (например, рельефы с изображениями ассирийских царей, осаждающих вражеские крепости), в *античном искусстве* (копия мозаики битвы Александра Македонского с Дарием, IV—III вв. до н. э.), в средневековых миниатюрах.

Однако формирование батального жанра относится к XV—XVI вв. В начале XVII в. большую роль в становлении батального жанра сыграли офорты француза Ж. Калло, разоблачавшие жестокость завоевателей, остро показывавшие народные бедствия в период войн. Наряду с полотнами Д. Веласкеса, глубоко вскрывавшими социально-исторический смысл военного события, появляются страстные, проникнутые пафосом борьбы картины фламандца *П. П. Рубенса.* С середины XVII в. преобладают документально-хроникальные сцены военных битв и походов, напри-

Р. Гуттузо. Битва Гарибальди у моста Амиральо. 1951—1952. Холст, масло. Библиотека Фильтринелли. Милан.



В. В. Верещагин. В штыки, ура, ура! (Атака). Из серии «Война 1812 года». 1887—1895. Холст масло. Государственный Исторический музей. Москва.

Внизу: А. А. Дейнека. Оборона Севастополя. 1942. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.



связана с реалистическим раскрытием социальной природы войн. Художники разоблачают несправедливые агрессивные войны, прославляют народный героизм в революционных и освободительных войнах, воспитывают высокие патриотические чувства. Ценный вклад в развитие батального жанра внесли русские художники второй половины XIX в. В. В. Верещагин и *В. И. Суриков*. Картины Верещагина обличают милитаризм, безудержную жестокость завоевателей, показывают мужество и страдания простого солдата («После атаки. Перевалочный пункт под Плевной», 1881, ГТГ). Суриков в полотнах «Покорение Сибири Ермаком» (1895) и «Переход Суворова через Альпы» (1899, оба в ГРМ) создал величественную эпопею подвига русского народа, показал его богатырскую силу. К объективному показу военных действий стремился в своих панорамах «Оборона Севастополя» (1902—1904) и «Бородинская битва» (1911) Ф. А. Рубо.

В произведениях советских художников-баталистов раскрывается образ советского воина-патриота, его стойкость и мужество, беспримерная любовь к Родине. Уже в



мер у голландца Ф. Вауэрмана («Кавалерийский бой», 1676, ГЭ).

В XVIII— начале XIX в. батальная живопись развивается во Франции, где особенно известны картины А. Гро, прославляющие Наполеона I. Потрясающие сцены мужественной борьбы испанского народа с французскими захватчиками запечатлены в графике и живописи *Ф. Гойи* (серия офортов «Бедствия войны», 1810—1820). Прогрессивная тенденция развития батального жанра в XIX—XX вв.

1920-е гг. М. Б. Грековым были созданы незабываемые образы бойцов гражданской войны («Тачанка», 1925, ГТГ). *А. А. Дейнека* показал суровый пафос этой эпохи в монументальном полотне «Оборона Петрограда» (1928, Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва). Новый подъем батальный жанр пережил в грозные дни Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. в произведениях *Студии военных художников имени М. Б. Грекова*, Кукрыниксов, А. А. Дейнеки, Б. М. Неменского,

М. Б. Греков. Тачанка. 1933. Холст, масло. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва.



СТУДИЯ ВОЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ИМЕНИ М. Б. ГРЕКОВА

Возникновение студии неразрывно связано с именем замечательного художника Митрофана Борисовича Грекова, одного из зачинателей советской батальной живописи. Его полотна «Тачанка», «Трубачи Первой Конной армии», «В отряд к Буденному», «Знаменщик и трубач» входят в число классических произведений советской живописи.

В 1934 г. после смерти художника специальным постановлением Совнаркома была создана в Москве «Изомастерская самодеятельного красноармейского искусства имени М. Б. Грекова». Студия была призвана продолжить и творчески развить лучшие традиции советского батального жанра. Первоначально она была учебной мастерской для наиболее одаренных художников-красноармейцев, которые совершенствовали свое мастерство под руководством видных художников: В. Бакшеева, М. Авилова, Г. Савицкого и других. В 1940 г. студия стала художественной организацией Красной Армии, объединяющей военных художников.

В годы Великой Отечественной войны многие грековцы ушли на фронт. Основным видом творческой работы в военных условиях были натурные зарисовки. Их историческое и художественное значение трудно переоценить. Военные рисунки Н. Жукова, И. Лукомского, В. Богаткина, А. Кокорекина и других художников — это своеобразная зримая летопись Великой Отечественной войны, ее главных военных сражений, фронтовой жизни. Они отмечены большой любовью к главному герою этой величайшей битвы за Родину — советскому солдату.

Тема подвига народа в Великой Отечественной войне творчески обогащается и в настоящее время. В первые послевоенные годы грековцы создали полотна, графические серии, скульптурные композиции, которые получили самое широкое признание. Это картины «Мать» Б. Неменского, «Победа» П. Кривоногова, памятник Воину-освободителю Е. Вучетича, установленный в Трептов-парке в Берлине.

Художники студии создали и создают много монументальных памятников воинской славы в различных городах Советского Союза и за рубежом. Наиболее значительные сражения запечатлены в таких произведениях, как панорама «Сталинградская битва» в Волгограде (выполнена группой художников под руководством М. Самсонова), диорама «Битва за Перекоп» в Симферополе (автор Н. Бут) и др. В этих произведениях как бы заново оживают события военных лет, они помогают осознать, какой огромной ценой была достигнута великая победа советского народа.

В творчестве художников разнообразно отражается современная жизнь Советской Армии, ее мирные будни, военные учения. В произведениях ведущих мастеров студии Н. Овечкина, М. Самсонова, В. Переяславца, В. Дмитриевского, Н. Соломина и других раскрывается образ советского воина, человека высокой нравственной чистоты, идейности, беззаветно любящего свою социалистическую Родину.

П. А. Кривоногова и других мастеров. Несгибаемое мужество защитников Севастополя, их твердую решимость сражаться до последнего вздоха показал Дейнека в проникнутой героическим пафосом картине «Оборона Севастополя» (1942, ГРМ). Современные советские художники-баталисты возродили искусство *диорамы* и *панорамы,* создали произведения на темы гражданской (Е. Е. Моисеенко и др.) и Великой Отечественной войн (А. А. Мыльников, Ю. П. Кугач и др.).

БЕСПРЕДМЕТНОЕ (АБСТРАКТНОЕ) ИСКУССТВО

Так называется направление в искусстве XX в., представители которого демонстративно отказались от изображения реальных предметов и явлений в станковой живописи, скульптуре и графике. Абстрактное искусство, отрицающее познавательную роль художественного творчества,— крайнее проявление *модернизма,* кризиса буржуазной культуры. Возникло оно в 1910-х гг. как анархический, буржуазно-индивидуалистический вызов общественным вкусам. В 1940—1950-х гг. абстракционизм выступил в роли наиболее популярного привилегированного и воинствующего направления искусства буржуазного мира, утверждающего нормы индивидуалистического произвола, равнодушия искусства к социальным и познавательным задачам. Некоторые течения в абстрактном искусстве, перекликаясь с поисками рационально организованных форм в архитектуре и художественной промышленности, создавали логически упорядоченные конструкции из объемов, линий, геометрических фигур («супрематизм» русского живописца К. С. Малевича, «неопластицизм» голландского живописца Пита Мондриана, «конструктивизм» американского скульптора Наума Габо). Для других течений характерно стремление выразить стихийность, бессознательность творчества в порывистости, импульсивности действий художника, в неупорядоченной динамике пятен, объемов, линий (живопись русского художника В. В. Кандинского, американских «абстрактных экспрессионистов» Джэксона Поллока, Марка Тоби, «ташистов» (от французского слова «таш»—«пятно») француза Пьера Сулажа, голландца Карела Аппела, скульптура американцев Сеймура Липтона, Дейвида Смита). Обычны для абстрактного искусства беспочвенные претензии на выражение «абсолютной свободы» художника, неких «духовных сущностей», неповторимости внутреннего мира автора.

Охота на Ниле. Фрагмент стенной росписи из гробницы в Фивах. Середина II тысячелетия до н. э. Британский музей. Лондон.



БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ

Почти в самом центре лондонского района Блумсбери, на Грейт-Рассел-стрит, находится здание с двумя выступающими вперед портиками, окруженное мощной колоннадой. Его центральная часть увенчана фронтоном с барельефами. В этом здании, построенном архитектором Р. Смерком в 1823—1847 гг. в торжественно строгом стиле позднего английского классицизма, хранятся сокровища Британского музея, одного из крупнейших музеев мира. Он был основан по решению британского парламента в 1753 г. и стал первым в Европе государственным музеем. Его торжественное открытие состоялось в 1759 г.

В музее собраны интересные коллекции памятников первобытного искусства, Древнего Востока и античности, европейского и восточного средневековья. Здесь — работы великого скульптора Древней Греции Фидия и его школы, скульптуры Галикарнасского мавзолея и храма Аполлона в Бассах.

Музей располагает одним из самых значительных собраний произведений древнеегипетского искусства и культуры. Среди них Розеттский камень (II в. до н. э.) с древними письменами, позволившими французскому ученому-египтологу Ж. Ф. Шампольону расшифровать древнеегипетские иероглифы. В залах музея выставлены знаменитые древности, найденные

при раскопках древнешумерийского города Ура, рельефы из дворцов ассирийских царей в их столице Ниневии, золотые ювелирные украшения, изготовленные мастерами Древней Персидской державы.

Английские путешественники и мореплаватели собрали уникальные коллекции этнографических предметов народов Африки, Азии, Америки и Океании. Они также экспонируются в залах музея.

В отделе средних веков богато представлено европейское средневековое искусство (особенно Британских островов).

В музее хранятся редчайшие рукописные книги и свитки, многие из которых украшены тончайшими рисунками и *миниатюрами;* рисунки и акварели английских и других западноевропейских художников, в том числе около 20 тыс. акварелей английского графика и живописца У. Тёрнера. Разнообразием отличаются коллекции керамики, монет и медалей.

Всему миру известна знаменитая библиотека Британского музея. Для нее архитектор С. Смерк в 1854—1857 гг. построил специальное здание. В читальном зале этой библиотеки работали К. Маркс и В. И. Ленин.

БУДАПЕШТСКИЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Как и в большинстве крупных художественных музеев Европы, коллекции Будапештского музея изобразительных искусств были созданы на основе частных художественных собраний. Самое значительное из них — собрание картин, рисунков и гравюр князей Эстерхази, поступившее в музей из картинной галереи Академии наук. Здание музея в стиле неоклассицизма построено архитекторами А. Шикеданцем и Ф. Ф. Херцогом в 1900—1906 гг.

Датой основания Будапештского музея изобразительных искусств считается 1802 г., когда был основан Венгерский национальный музей. Для широкой публики его художественные сокровища стали доступны лишь в конце XIX в. Как Музей изобразительных искусств он был учрежден в 1896 г. В залах музея выставлены древнеегипетские рельефы, статуи и стелы, древнегреческая скульптура, древнеримские надгробные рельефы. Интересно собрание древнегреческих терракотовых статуэток и коллекция расписных ваз V в. до н. э. из Южной Италии.

В картинной галерее представлены произведения итальянских мастеров XIII—XVIII вв., и среди них полотна Рафаэля, Тициана, Тинторетто, Дж. Б. Тьеполо.

Музей располагает одним из самых значительных собраний испанской живописи. Здесь находятся картины Эль Греко, Ф. Сурбарана, Б. Э. Мурильо, Ф. Гойи. Внимание посетителей привлекает «Завтрак»— раннее произведение гениального испанского живописца Д. Веласкеса.

Немецкая, английская и французская школы живописи представлены работами А. Дюрера, Х. Хольбейна Младшего, К. Лоррена, Ж. Б. С. Шардена и других выдающихся мастеров. Картины П. Брейгеля Старшего, Г. Мемлинга, Я. Йорданса, Ф. Халса украшают стены залов нидерландской и фламандской живописи.

В отделе европейской живописи XIX—XX вв. выделяются картины французских живописцев Э. Делакруа, К. Коро, Г. Курбе, Э. Мане, П. Сезанна. Здесь же выставлены работы крупнейших европейских скульпторов О. Родена, Ш. Деспьо, К. Менье. До недавнего времени в музее хранились произведения искусства средневековой Венгрии (сейчас они находятся в Национальной галерее в Будапеште).

В отделе европейской графики XV—XX вв. экспонируются рисунки Леонардо да Винчи к его погибшему картону «Битва при Ангьяри», а также листы Рафаэля, Н. Пуссена, О. Домье, А. Дюрера, П. Брейгеля Старшего, В. ван Гога, П. Пикассо.

БЫТОВОЙ ЖАНР

Семья, школа, труд, отдых, вся личная и общественная жизнь человека находят свое отражение в произведениях изобразительного искусства. Наиболее часто эти сцены встречаются на картинах живописцев, но нередко их можно увидеть и на листах станковой графики, и в скульптуре. Очень привлекательны небольшие скульптурные группы, исполненные мастерами народного искусства, например резные деревянные игрушки деревни Богородское близ Загорска в Московской области или глиняные лепные расписанные фигурки бывшей слободы Дымково (г. Киров). Из фигурок составляются композиции на темы басен, сказок, лубочных картин. Как правило, они окрашены мягким, добродушным юмором.

Бытовые сцены, запечатленные художниками разных эпох, позволяют как бы заглянуть в реальную действительную жизнь давно ушедших времен. Ведь художник, изображая современную ему жизнь, словно фиксирует для грядущих поколений неповторимые особенности быта своей эпохи.

П. Брейгель Старший. Крестьянский танец. Ок. 1568. Дерево, масло. Музей истории искусства. Вена.

Внизу: А. И. Лактионов. Письмо с фронта. 1947. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Первый расцвет бытового жанра начался в Голландии в XVII в. Это время формирования буржуазного общества, утверждавшего свое право на личную и общественную жизнь, свое мировоззрение. Именно тогда изображение бытовых сцен выделяется в самостоятельный жанр в искусстве. В античную эпоху и в средние века известны лишь отдельные изображения повседневной жизни, в большинстве случаев служившие назидательным, поучительным целям. Голландские живописцы любовно воссоздают жизнь самых разнообразных слоев общества. На картинах Г. Терборха («Урок музыки», ГМИИ) мы видим богатые аристократические семейства, дам в пышных атласных платьях, беседующих с галантными кавалерами. В обстановке скромных и уютных бюргерских домов разыгрываются бытовые сценки в картинах Г. Метсю («Больная и врач», ГЭ). Своеобразная поэзия рядового бюргерского быта уловлена Я. Вермером Делфтским («Кружевница», Лувр, Париж) и П. де Хохом («Хозяйка и служанка», ГЭ). А каким искрящимся буйным народным весельем проникнуты сцены крестьянских празднеств их великого предшественника *Питера Брейгеля Старшего* или их современника фламандца *П. П. Рубенса!*



Все последующие периоды расцвета бытового жанра связаны с ростом демократических и реалистических тенденций в искусстве. От простой фиксации явлений художники переходят к раскрытию глубокого внутреннего смысла и общественно-исторического содержания повседневной жизни. Уже в XVII в. во Франции братья Ленен смогли увидеть и показать в своих картинах высокие человеческие достоинства простого крестьянина — самого низшего и забитого представителя феодального общества («Семейство молочницы»,

Ж. Б. С. Шарден. Прачка. 1737. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



1640-е гг., ГЭ). В XVIII в. Ж. Б. С. Шарден под влиянием идей просветителей утверждал в своих произведениях достоинство человека третьего сословия («Прачка», 1737, ГЭ).

Новый расцвет бытового жанра наступает в XIX в. Художники стремятся дать ответ на острые социальные вопросы, порожденные современной действительностью. В их произведениях начинает преобладать критическая оценка, разоблачение существующих социальных отношений и сложившихся моральных норм, они отстаивают права угнетенных слоев населения. Важная роль здесь принадлежит социально-критической сатире *О. Домье,* показавшего подлинную изнанку благоденствия буржуазного общества, с большой теплотой изобразившего представителей трудового народа, с которыми он связывал будущее своей страны. Высокое представление о человеке труда отразилось в творчестве и других французских живописцев, и прежде всего Ф. Милле и *Г. Курбе.* В бытовой жанр проникают картины из жизни самых различных слоев общества, эпизоды баррикадных боев. Образы простых людей героизируются, приобретают эпический характер. Художники словно убеждают зрителя, что сеять хлеб, строить дороги столь же достойно, сколь и совершать героические подвиги.

Бытовой жанр занял важное место в русском искусстве первой половины XIX в. А. Г. Венецианов и художники его школы воспевают красоту сельского труда и природы, идеализируя образы крестьян, создают поэтические картины крестьянской жизни («На жатве. Лето», 1820-е гг., ГТГ; и др.). Сатирические картины и рисунки *П. А. Федотова* подняли целый пласт жизни русского общества николаевской эпохи, способствовали разоблачению крепостнических порядков.

Решающую роль в развитии русского бытового жанра сыграли живописцы 1860-х гг., показавшие широкую картину жизни пореформенной России (*В. Г. Перов* и др.). С особой силой эта тенденция предстает в произведениях *передвижников.* Перед зрителем предстала развернутая типизированная картина жизни всех слоев русского общества. В работах передвижников, и прежде всего *И. Е. Репина,* широко и многогранно отображена российская действительность 1870—1890 гг. («Бурлаки на Волге», 1870—1873, ГРМ; «Не ждали», 1884—1888; «Арест пропагандиста», 1880—1892, обе в ГТГ). Репин сумел показать не только угнетенное состояние народных масс, но и могучие народные жизненные силы, героизм и стойкость борцов за народное освобождение. На рубеже XIX—XX вв. в русском искусстве — в произведениях Н. А. Касаткина («Шахтерка», 1894, ГТГ), *С. Т. Конёнкова,* А. С. Голубкиной («Рабочий», 1909, ГТГ) — появились представители нового класса — пролетариата.

Очень сложными путями идет развитие бытового жанра в искусстве XX в. Необычайно обострившиеся противоречия буржуазной действительности сообщили произведениям ведущих мастеров бытового жанра, таким, как Т. Стейнлен во Франции, К. Кольвиц в Германии, Р. Гуттузо в Италии, Ф. Мазерель в Бельгии, боевой характер, во многом обусловленный их связью с революционным движением. Прогрессивные мастера капиталистических стран показывают не только невзгоды и страдания масс, но и их готовность к решительной борьбе с эксплуататорами.

Принципиально новым этапом в развитии бытового жанра стало искусство *социалистического реализма.* Советские художники утверждают исторический оптимизм строителей коммунистического общества, радость свободного творческого труда, нового, социалистического быта и человеческих отношений, раскрывают богатый духовный мир советского человека. Уже в 1920—1930-е гг. в произведениях *Б. В. Иогансона* («Рабфак идет», 1928, Киевский музей русского искусства), *А. А. Дейнеки* («На стройке новых цехов», 1926, ГТГ), Ю. И. Пименова («Новая Москва», 1937, ГТГ), а позднее — *А. А. Пластова* («Ужин трактористов», 1951, Иркутский областной художественный музей) и многих других мастеров советского искусства широко отражаются черты нового, советского быта, героики созидания. Пафос строителей коммунистического общества утверждается в произведениях современных мастеров *советского многонационального искусства.*

В

ВАЗОПИСЬ

Искусные руки древнегреческих гончаров изготовляли сосуды самой разнообразной формы. Это овальные амфоры с узкой шейкой и двумя ручками — для хранения вина, зерна, оливкового масла, меда; объемистые кратеры с широким горлом — для вина, смешанного с водой; плоские килики — чаши для питья; высокие, удлиненные лекифы — для душистого масла и духов и многие другие кувшины и чаши. Художники-вазописцы расписывали сделанные гончарами сосуды. На многих вазах сохранились подписи гончара и художника.

Наиболее известны древнегреческие вазы двух стилей: чернофигурные и краснофигурные. Чернофигурные вазы получили распространение в VII—VI вв. до н. э. На красноватый фон обожженной глины художник

Евфроний. Пелика с изображением ласточки. Греция. Ок. 500 до н. э. Краснофигурная роспись. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Амфора с изображением битвы Геракла с амазонками. VI в. до н. э. Греция. Чернофигурная роспись. Государственный Эрмитаж. Ленинград.





наносил рисунок и орнамент и заливал их черным лаком. В отдельных местах по силуэту он процарапывал тонкие белые линии, усиливавшие выразительность рисунка. Самым прославленным мастером чернофигурной вазописи был живописец VI в. до н. э. Эксекий. Одно из лучших его произведений — великолепный килик «Дионис в ладье» (ок. 540 г. до н. э., Музей прикладного искусства, Мюнхен). Эксекий использовал легенду о боге вина Дионисе и морских разбойниках, которых Дионис превратил в дельфинов. Мастер создал непринужденную и поэтическую сцену. Роспись поражает композиционным мастерством, чувством ритма, органической связью с формой сосуда

Около 530 г. до н. э. чернофигурную вазопись сменила краснофигурная. Теперь мастер заливает фон черным лаком, а фигуры и орнамент сохраняют цвет обожженной глины. Затем птичьим пером или тонкой кисточкой художник наносил линии, передающие складки одежды, мускулы тела и черты лица. На краснофигурных вазах образы мифологии в значительной мере уступили место жанровым и бытовым сценам, точно схваченным и запечатленным художником.

В Эрмитаже хранится небольшой приземистый сосуд для вина и масла — пелика. На одной ее стороне изображены обнаженные борцы. Их позы переданы мастером очень свободно, видна напряженная игра мускулов. А на другой стороне помещена необычайно живая и выразительная сценка. Двое сидящих мужчин указывают на летящую ласточку. «Ласточка, вот она, ласточка!» — восклицает один. «Да, клянусь Гераклом!»— отвечает другой. А мальчик восторженно кричит: «Вот она!» От себя мастер добавил: «Наступает весна» (все эти надписи выведены пурпуром). Расписал эту вазу знаменитый живописец Евфроний (ок. 500 г. до н. э.). Его современниками были Полигнот, Бриг и многие другие прославленные вазописцы.

Искусство мастеров вазописи ценно также и тем, что дает представление о несохранившихся образцах древнегреческой монументальной живописи, которой они, несомненно, подражают.

ВИДЫ ИСКУССТВА

Исторически сложились устойчивые формы существования и развития искусства — *архитектура, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура, графика,* художественная фотография, литература, музыка, хореография, театр, кино, телевидение, искусство эстрады, цирк, которые и получили название видов искусства. Этим видам искусства соответствуют определенные разновидности художественной деятельности.

Искусство существует и исторически развивается как система взаимосвязанных между собой видов, многообразие которых обусловлено многообразием и многогранностью самого реального мира, отображаемого искусством. Каждый из видов искусства, отражая мир в целом, обладает определенными преимуществами в более прямом, ярком и совершенном отображении каких-то из его сторон, граней, явлений. Виды искусства различаются по способам воспроизведения действительности и художественным задачам, а также по специфическим материальным средствам создания образа. Каждый из них имеет свои особые роды и *жанры* (внутренние разновидности).

Различаются искусства пространственные, или пластические (архитектура, декоративно-прикладное искусство, живопись, графика, художественная фотография), для которых пространственное построение существенно в раскрытии видимого образа; временны́е (музыка, литература), где преимущественное значение приобретает развертывающаяся во времени композиция; и пространственно-временны́е (хореография, театр, кино, телевидение, искусство эстрады, цирк), которые называют также синтетическими или зрелищными искусствами. В некоторых видах искусства художественный образ возникает на основе другого, нехудожественного вида деятельности (в архитектуре на основе строительства, в декоративно-прикладном искусстве на основе создания полезных вещей, в художественной фотографии — документальных снимков и т. д.). Некоторые разновидности эстрадного и циркового искусства сочетают в себе элементы искусства и спорта.

Скульптура, живопись, графика и художественная фотография составляют особую группу *изобразительных искусств.*

Для художественных культур большинства народов мира характерно развитие всех видов искусства, однако есть народы, у которых некоторые виды не получили развития. Исторически различные виды искусства развивались неравномерно, нередко те или другие получали доминирующее значение в художественной культуре какой-либо страны или эпохи (например, изобразительные искусства в Италии XVI в., музыка в Германии XVIII—XIX вв., литература в Англии XIX в. и т. п.). В процессе исторического развития

ни один из видов искусства не исчезает (хотя со временем они изменяются). Появляются и новые виды. Так, художественная фотография возникла только во второй половине XIX в., кино — на рубеже XIX и XX вв., телевидение — в 30-е гг. XX в.

Социалистическое общество создает благоприятные возможности для гармоничного развития всех видов искусства. Каждое из искусств по-своему необходимо и незаменимо, а вся их совокупность направлена на многогранное и всестороннее развитие человека, на совершенствование общественной жизни. Большое значение в художественной практике имеют взаимообогащение и синтез различных видов искусства.

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО

Византия образовалась в IV в., после распада Римской империи на две самостоятельные части — Западную и Восточную. Она устояла в период нашествий варваров и развилась в мощное феодальное государство со сложным и разветвленным государственным устройством. В ранний период средневековья Византия оставалась единственным хранителем традиций эллинистической культуры, ставшей подлинной основой ее искусства. Здесь усваивались и творчески перерабатывались элементы художественной культуры Ирана, Сирии, Древнего Египта. Этот сложный сплав различных древних культур был преобразован в Византии в очень своеобразный художественный стиль, самым тесным образом связанный с христианским вероучением.

В искусстве Византии неразрывно слиты утонченная декоративность, стремление к пышной зрелищности, условность художественного языка, резко отличающая его от античности, и глубокая религиозность. Византийцы создали художественную систему, в которой господствуют строгие нормы и каноны, а красота материального мира рассматривается лишь как отблеск неземной, божественной красоты.

Эти особенности византийского искусства ярко проявились как в архитектуре, так и в изобразительном искусстве. Тип античного храма был переосмыслен в соответствии с новыми религиозными требованиями. Теперь он служил не местом хранения статуи божества, как это было в античную эпоху, а местом собрания верующих для участия в

Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм св. Софии в Константинополе (Стамбул). 532—537.



Мозаика купола (фрагмент). V в. Равенна.



таинстве приобщения к божеству и слушания «слова божьего». Поэтому главное внимание уделялось организации внутреннего пространства. Строились церкви двух основных типов. Базилики представляли собой прямоугольные, вытянутые в длину здания, разделенные на продольные помещения — нефы, из которых средний был выше боковых. Часто они пересекались широким поперечным нефом, образуя в плане вытянутый, так называемый латинский крест. В восточной части базилики находился алтарь. Античные базилики в Византии были приспособлены для христианского культа. Позднее наибольшее распространение получил тип крестово-купольной церкви — квадратное в плане здание, в центральной части которого находились четыре столба, поддерживающие купол. От центра расходились четыре сводчатых рукава, образуя ясно читающийся равноконечный, так называемый греческий крест. Иногда базилика соединялась с крестово-купольной церковью. В самой Византии возобладал крестово-купольный храм.

Главным храмом всей Византийской империи стала церковь святой Софии в Константинополе. Она была построена в 532—537 гг. зодчими Анфимием из Тралл и Исидором из Милета. Церковь поражает своим внутренним пространством, гигантским куполом (диаметром более 30 м), который благодаря особенностям конструкции здания и прорезанным у основания окнам кажется словно парящим в воздухе. Капители колонн храма — из белого мрамора, а стены покрыты мерцающими мозаиками. В своем архитектурно-художественном образе храм святой Софии воплощает представления о вечных и непостижимых божественных началах.

Высокого расцвета в Византии достигло искусство живописи. Замечательными произведениями византийских мастеров являются мозаики в Равенне (V—VII вв.). В мавзолее

Мавзолей Теодориха в Равенне. Ок. 520.



царицы Галлы Плацидии выделяются нежные, тонко сгармонированные по цвету мозаики с изображением Доброго пастыря в райском саду; в церкви Сан-Витале — сцены придворной жизни с портретами императора Юстиниана и его жены Феодоры. Необычайным живописным богатством отличаются сохранившиеся фрагменты ликов ангелов в церкви Успения в Никее (VII в.). В них явственно ощущаются отзвуки античных представлений о красоте и достоинстве человека.

Такие изображения казались недопустимыми строгим ревнителям христианской веры. В VIII в. против них восстали противники почитания икон — иконоборцы, видевшие в изображениях божеств пережитки идолопоклонства. В результате иконоборчества были уничтожены многие бесценные памятники искусства.

В IX в. иконопочитание было восстановлено, но византийское искусство становилось все более строгим, отвлеченным и каноническим. Были выработаны постоянные иконографические схемы, отступать от которых строжайше запрещалось. Любое новшество допускалось лишь с разрешения церкви и государства. Появилась система строгого расположения сюжетов по стенам храма, иллюстрирующая основные догматы христианства. Классическими памятниками искусства этой эпохи стали мозаики в церкви монастыря в Дафни близ Афин (вторая половина XI в.) и мозаики собора в Чефалу в Сицилии (XII в.). В этот период, получивший название комниновского (от правящей династии Комнинов, XI—XII вв.), вместо прежних живописных решений преобладают сухие графические изображения, отвлеченные образы неподвижно стоящих святых. Но эти изображения нередко исполнены изысканности, тщательно, детально отработаны. Не случайно XI век стал веком расцвета искусства миниатюры — небольшой по размерам, но виртуозно тонкой по рисунку. Фигурные изображения украшают тексты и поля рукописей и вместе с текстом составляют красочное и тонкое декоративное целое. Высокого уровня достигает и декоративно-прикладное искусство. Изготовлялись богато орнаментированные художественные ткани, многоцветные перегородчатые эмали, изделия из слоновой кости и драгоценных металлов.

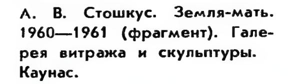
В XII в. были созданы и неповторимые шедевры византийской иконописи. Представление о ее высоком уровне дает знаменитая икона Владимирской богоматери, уже в XII в. попавшая на Русь и ныне хранящаяся в Третьяковской галерее в Москве. Живописец создал необычайно человечный образ матери, предчувствующей будущую трагическую судьбу своего сына, что достигается скупыми и чрезвычайно точно найденными художественными средствами, среди которых главную роль играют тонкая одухотворенная линия и мягкий приглушенный колорит. Владимирская богоматерь — один из шедевров мировой живописи.

Новый расцвет византийского искусства приходится на XIV в., время правления династии Палеологов. Выдающимся памятником этого времени являются мозаики церкви Кахрие-Джами в Константинополе. Они отличаются экспрессивностью образов, попытками передать глубину пространства. Но уже в это время Византия сильно ослабла, особенно после разгрома Константинополя крестоносцами в 1204 г. Новые художественные веяния не смогли окрепнуть и развиться. В этих условиях лучшие мастера византийского искусства вынуждены были покинуть страну. Так, творчество Феофана Грека смогло развиться в полную силу только на Руси. В 1453 г. Константинополь был захвачен турками, а храм святой Софии превращен в мечеть. Но искусство Византии было распространено и за ее пределами, в государствах, окружавших Византию, торговавших с ней и так или иначе подпадавших под ее художественное влияние. Оно оказало огромное воздействие на художественную культуру стран Балканского полуострова, Южной Италии, Венеции, Армении, Грузии. Плодотворную роль сыграла Византия в развитии художественной культуры Древней Руси (см. *Древнерусское искусство*).

ВИТРАЖ

Витраж — это сюжетная декоративная или орнаментальная композиция из цветных стекол или другого материала, пропускающего свет. В классическом витраже отдельные куски цветных стекол соединялись между собой прокладками из наиболее мягкого металла — свинца. Таковы витражи соборов в Шартре и Бурже во Франции, Миланского собора в Италии, многих храмов в Швейцарии, Англии и других стран Европы, витражи Исаакиевского собора в Ленинграде.

Наряду с набором картин и орнаментов из одноцветных кусков стекла применялась и техника живописи по бесцветному или цветному стеклу силикатными красками, закрепляемыми затем легким обжигом. Красками обычно рисовали лица, руки, отдельные мел-



Витраж собора Нотр-Дам в Шартре. 1194—1225. Франция.



А. В. Стошкус. Земля-мать. 1960—1961 (фрагмент). Галерея витража и скульптуры. Каунас.



кие детали. В XX в. техника витража стала значительно разнообразнее. Витражи из прозрачных пластмасс, из стекол скрепляются не свинцом, а наклеиваются на прозрачную основу — стеклянную или пластмассовую. Сверху такой набор прижимается вторым листом прозрачного материала, и получался так называемый пакетный витраж.

В нашей стране наибольшее распространение получила впервые широко разработанная художниками Литвы техника витража из толстого сколотого или литого стекла, скрепляемого цементом. Новая техника укрупнила рисунок витража, придала ему большую обобщенность и декоративность. Наиболее известные работы — «Земля-мать» А. В. Стошкуса, «Пирчюпис», «Весна» К. Й. Моркунаса (Галерея витража и скульптуры, Каунас).

Современный витраж рассчитан в основном на электрическое освещение. Это значительно расширило возможности его применения в архитектуре — не только в окнах, но и в интерьерных перегородках. Поэтому сегодня витражи применяются во многих общественных зданиях — театрах, Дворцах пионеров, гостиницах, Дворцах культуры, вокзалах, станциях метрополитена, выставочных павильонах и т. д. Наряду с этим в Латвии возрождено искусство камерного витража. Он применяется в виде экранов на окнах, в виде небольших интерьерных перегородок, ширм. В современной архитектуре витраж обрел новую жизнь и все чаще встречается в различных типах зданий. Это связано не только с расцветом монументального искусства в последние годы, но и с переходом на новую технику пакетного витража, монтируемого в металлических переплетах, витража на цементной связке, витража с применением пластмасс.

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Эпоха Возрождения — одна из самых ярких в истории мирового искусства. Она охватывает XIV—XVI вв. в Италии, XV—XVI вв. в странах, расположенных к северу от Альп. Свое название — Возрождение (или Ренессанс) — этот период в развитии культуры получил в связи с возрождением интереса к античному искусству, обращением к нему как к прекрасному идеалу, образцу. Но, конечно, новое искусство выходит далеко за рамки подражания прошлому.

Художественная культура Возрождения складывалась в период подъема культуры, бурного роста экономики, возникновения нового общественного строя — разложения старого, средневекового уклада жизни и зарождения капиталистических отношений. Ф. Энгельс писал об эпохе Возрождения: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346).

Коренные экономические и социальные изменения привели к возникновению нового прогрессивного мировоззрения — гуманизма (от латинского слова «гуманос» — «человеческий»). Всех гуманистов воодушевляла вера в творческие силы человека, беспредельную мощь человеческого разума.

В это время складывается и многообразно проявляется идеал человека деятельного, волевого. Он любознателен, исполнен стремления

Донателло. Давид. 1430-е годы. Бронза. Национальный музей. Флоренция.



Джотто. Оплакивание Христа. Ок. 1305. Фреска капеллы дель Арена. Падуя.



к неизведанному, в нем развито чувство красоты.

Возрождение высоко подняло представление о человеческом разуме, его способности познавать мир. Бурное развитие науки — характерная черта этого периода. Особое внимание в поисках идеала гуманисты обращали на историю человечества. Античная культура оказалась наиболее близкой их устремлениям.

Многие из образованных людей той поры обнаруживали равнодушие к религии. И хотя художники писали картины главным образом

ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ (1266 ИЛИ 1267—1337)

Творчество Джотто знаменует становление того мощного художественного явления, каким стало искусство эпохи Возрождения в Италии. Подлинный реформатор живописи, он решительно порывает со средневековыми традициями. Самое известное произведение Джотто — цикл фресок с изображением эпизодов из жизни Христа и Марии в капелле дель Арена в Падуе (ок. 1305). Владея способами светотеневой моделировки формы, он добивался изображения объемных, весомых фигур, полных живых чувств и переживаний («Оплакивание Христа»). Такое земное начало было резко отлично от художественных приемов предшественников Джотто и его современников, придавало особую выразительность и значительность всем сценам. Фрески располагаются на стене в четком порядке, создавая величавый ансамбль. Их композиционный ритм прекрасно соответствует и избранным сюжетам, которые трактуются с эпической сдержанностью и торжественностью. Все персонажи наделены пластической цельностью, одухотворенностью, силой. Как драматические события показаны столкновения разных человеческих характеров (сцена «Поцелуй Иуды»).

Фрески, написанные позднее в капеллах Перуцци и Барди флорентийской церкви Санта-Кроче, также отличаются жизненностью образов, хотя в них уже меньше экспрессии, напротив, здесь Джотто стремится к некоторой сдержанности чувств, к еще большей торжественности и величавости. Прекрасной земной женщиной изобразил художник «Мадонну» (Галерея Уффици, Флоренция).

Джотто был не только живописцем, но и зодчим. Ему принадлежит проект кампанилы (звонницы) собора во Флоренции.

Искусство Джотто с его искренностью и простотой, ясное по мысли, полное веры в человека, положило начало живописи Раннего Возрождения.

С. Ботичелли. Весна. Ок. 1477—1478. Холст, масло. Галерея Уффици. Флоренция.



на религиозные темы, они видели в религиозных образах поэтическое выражение накопленного веками жизненного опыта людей. Старые христианские мифы они наполняли новым жизненным содержанием.

Из всех областей культуры искусство занимало в Италии первое место. Оно было естественным творческим выражением людей того времени.

Искусство Возрождения, как и предшествующих эпох, ставило своей целью дать представление об устройстве мира, земного и небесного. Новым было то, что представления о божестве и небесных силах уже не трактуются как непостижимая пугающая тайна и, главное, это искусство проникнуто верой в человека, в силу его разума, творческих возможностей.

Жизнь эпохи Возрождения была тесно связана с искусством. Оно составляло ее неотделимую часть не только как предмет созерцания, но как труд и творчество. Искусство как бы стремилось не только наполнить церкви и дворцы, но и найти себе место на городских площадях, перекрестках улиц, на фасадах домов и в их интерьерах. Трудно было найти человека, равнодушного к искусству. Князья, купцы, ремесленники, духовенство, монахи были нередко людьми, сведущими в искусстве, заказчиками и покровителями художников. Щедрость меценатов подогревалась жаждой самовозвеличения.

Развитию искусства немало способствовало то, что в больших городах скопились быстро нажитые богатства. Но легкий успех не портил даже самых падких до славы и наживы художников, так как строгие основы цеховой организации художественного труда были еще сильны. Молодежь проходила обучение, работая в качестве подручного у зрелого мастера. Многие художники поэтому так хорошо знали ремесло искусства. Произведения искусства XV в. выполнялись бережно и любовно. Даже в тех случаях, когда на них не лежит отпечаток таланта или гения, нас неизменно восхищает добротное мастерство.

Из всех видов искусства первое место принадлежало изобразительным искусствам и архитектуре. Недаром имена великих живописцев XV в. известны любому образованному человеку.

Эпоха Возрождения охватывает несколько столетий. Ее ранний этап в Италии относится к первой половине XV в., но он подготавливался всем ходом развития искусства второй половины XIII—XIV вв.

Родиной Возрождения стала Флоренция. «Отцами» Возрождения называют живописца Мазаччо, скульптора Донателло, архитектора Ф. Брунеллески. Каждый по-своему, но все вместе они закладывают основы нового искусства. Мазаччо в возрасте около 25 лет приступил к росписи капеллы Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. Созданные им образы исполнены человеческого достоинства, наделены физической силой, красотой. Главное художественное сред-

ство Мазаччо — могучая светотень, развитое понимание объема. Художник умер, не достигнув 30 лет, но его ученики и последователи продолжили искания нового в области монументальной живописи, *перспективы,* колорита.

В итальянском искусстве XV в. вырабатывается своеобразное понимание художественной правды. Живописцы продолжают черпать свои сюжеты из церковных легенд, стены церквей украшаются исключительно библейскими сценами, но эти сцены переносятся на площади и улицы итальянских городов, происходят как бы на глазах у современников, и благодаря этому сама каждодневность приобретает возвышенно-исторический характер. Художники включают в легендарные сцены портреты заказчиков и даже автопортреты. Порой в живописную композицию попадают улицы со случайными прохожими, площади с шумной толпой, люди в современных костюмах рядом со священными особами.

Главной отличительной чертой живописи стала научно обоснованная перспектива. Художники гордились ею как открытием и презрительно относились к своим предшественникам, которые ее не знали. Они могли с математической точностью строить в трехмерном пространстве сложные, многофигурные композиции. Правда, флорентийские живописцы ограничивались линейной перспективой и почти не замечали роли воздушной среды. Однако историческое значение открытия перспективы было огромно. В руках великих живописцев она стала могучим художественным средством, помогла расширить круг явлений, подлежащих художественному воплощению, включить в живопись пространство, пейзаж, архитектуру.

Итальянская живопись XV в. — преимущественно монументальная. Она выполнялась на стенах техникой *фрески* и по своему характеру была рассчитана на восприятие издали. Итальянские мастера умели придать своим образам общезначимый характер. Они отбрасывали мелочи и подробности и смотрели на мир глазами людей, умеющих видеть сущность человека в его жесте, телодвижении, осанке.

Основоположником скульптуры Возрожде-



А. Мантенья. Встреча Людовико и Франческо Гонзага. Между 1471—1474. Фреска западной стены Камеры дельи Спози (фрагмент). Мантуя.



Палаццо Питти. 1440—1570. Флоренция.

Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы (так называемая «Джоконда»). Ок. 1503. Дерево, масло. Лувр. Париж.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (1452—1519)



Об эпохе Возрождения Ф. Энгельс писал, что она «нуждалась в титанах и... породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., 2 изд., т. 20, с. 346). Среди них Энгельс называет и Леонардо да Винчи. Он был «не только великим художником, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики».

Леонардо стал подлинным основоположником стиля Высокого Возрождения. Выдающийся живописец, скульптор, архитектор и теоретик искусства, он непоколебимо верил в силу и мощь человеческого разума, и искусство для него было средством познания тайн природы и законов красоты. Вся его художественная деятельность неразрывно связана с научными изысканиями. В своей «Трактат о живописи» он заложил целую программу реалистического искусства, развитую мастерами последующих столетий.

Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495—1497. Роспись маслом и темперой на стене трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие (фрагмент). Милан.
Внизу: Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. Конец 1470-х — начало 1490-х гг. Дерево, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Самым совершенным творением природы Леонардо считал человека. Его идеал — гармонически развитая личность, живущая земными интересами и далекая от аскетизма средневековья. Многие картины Леонардо созданы на религиозные сюжеты, но трактовались эти сюжеты по-новому. В полных жизни и света творениях великого мастера угадываются земные, реальные люди, их сложный духовный мир и переживания.

Уже в своих ранних произведениях, таких, как «Мадонна Бенуа» (ок. 1478) и «Мадонна Литта» (конец 1470-х — начало 1490-х гг., обе в ГЭ), в образе мадонны с младенцем он прославляет земную женщину-мать, земные человеческие чувства. Те же черты он развивает в картине «Мадонна в скалах» (1483—1494, Лувр, Париж), а в монументальной фреске «Тайная вечеря» (1495—1497, монастырь Санта-Мария делле Грацие в Милане) трактует мифическую сцену последней трапезы Христа с учениками как потрясающую по своей убедительности и силе человеческую трагедию, когда верные своему учителю люди узнают, что среди них находится предатель. Он глубоко раскрывает целую гамму человеческих чувств и переживаний и в то же время очень цельно, гармонично, уравновешенно строит всю композицию. Здесь Леонардо выступает новатором и в области синтеза живописи и архитектуры. Даже сейчас, в полуразрушенном состоянии, это произведение оставляет неизгладимое впечатление.



Одно из самых прославленных произведений Леонардо — портрет Моны Лизы («Джоконда», ок. 1503, Лувр, Париж). Необычайная глубина и значительность образа, его одухотворенность сделали этот портрет своеобразным символом эпохи Возрождения.

Леонардо был великолепным рисовальщиком. В своих рисунках он стремился постичь закономерности изображаемого явления. Здесь и многочисленные зарисовки, и проекты машин и неведомых аппаратов, и деревья, и цветы, и отдельные ветки, и текущая или стоячая вода, тучи и облака. В рисунках наиболее полно проявилась разносторонность интересов и дарований Леонардо.

Искусство, научные и теоретические исследования Леонардо да Винчи, сама его разносторонняя личность оказали огромное воздействие на все развитие европейской культуры.





Рафаэль. Афинская школа. 1509—1511. Фреска в Станца делла Сеньятура. Ватикан.

ния был Донателло. Одна из главных его заслуг — возрождение так называемой круглой статуи, что заложило основы развития скульптуры последующего времени. Наиболее зрелое произведение Донателло — статуя Давида (Флоренция).

Решающую роль в развитии архитектуры Ренессанса сыграл Брунеллески. Он возрождает античное понимание архитектуры, не отказываясь в то же время от средневекового наследия.

Брунеллески возродил ордер, поднял значение пропорций и сделал их основой новой архитектуры. Совершить все это ему помогло изучение римских развалин, которые он тщательно измерял и любовно срисовывал. Но это не было слепым подражанием античности. В зданиях, построенных Брунеллески (Воспитательный

РАФАЭЛЬ САНТИ (1483—1520)



Рафаэль — мастер Высокого Возрождения, полно и ясно выразивший высокие гуманистические мечты о существовании прекрасного мира, где люди свободны и счастливы. Характер его дарования, его поэтическая просветленность, лиризм видны уже в самых ранних работах, выполненных в начале XVI в., — в «Мадонне Конестабиле» и «Обручении Марии». Когда художник приезжает из Перуджи во Флоренцию, он воспринимает идеи Высокого Возрождения. Здесь окончательно формируется его стиль: нарастает монументальность образов, совершенствуется лепка объемов. Содержанием его искусства остается лирическая тема светлой материнской любви, которой Рафаэль придает особую значительность. Она получает более зрелое выражение в таких произведениях, как «Мадонна в зелени», «Мадонна со щегленком», «Прекрасная садовница». Плавность линий, ясность колористических отношений, четкость композиционных решений, естественность поз и жестов, красота идеального лица мадонны подчеркивают возвышенную поэтичность этих картин.

В 1508 г. папа Юлий II приглашает Рафаэля в Рим и поручает ему роспись парадных залов (станц) Ватиканского дворца. Художник расписал три зала и лучший из них, где с наибольшей полнотой раскрылся талант Рафаэля-монументалиста и декоратора, — Станца делла Сеньятура (зал Скрепления печатями). В полукружьях стен размещены композиции «Диспут», «Афинская школа», «Парнас», «Мудрость, Мера и Сила». Эти композиции олицетворяют четыре области духовной



Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515—1519. Холст, масло. Картинная галерея. Дрезден.

деятельности человека — богословие, философию, поэзию и юриспруденцию. Поэты, мудрецы, философы, богословы образуют сложные пространственные группы, размещенные среди величественных архитектурных декораций и пейзажа. Художник показывает мир, где человек величествен, мудр, уверен в себе.

В 1515—1519 гг. Рафаэль создает «Сикстинскую мадонну» — одно из самых прославленных произведений в истории мирового искусства (Картинная галерея, Дрезден). Образ Марии исполнен сдержанного волнения. Серьезно и печально смотрит она вдаль. Ее благородный облик полон душевной чистоты и красоты.

В своих портретах Рафаэль стремится в конкретном облике каждой модели показать человека таким, каким он должен быть при полном развитии своих физических и духовных сил («Портрет Анджело Дони», «Портрет Федерико Гонзага» и др.). Острым наблюдателем человеческого характера предстает Рафаэль в портретах папы Юлия II и папы Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси.

Универсально одаренная личность, Рафаэль, как и многие другие мастера итальянского Возрождения, плодотворно работал в разных областях искусства.

С именем Рафаэля в нашем представлении связаны возвышенные образы человеческой красоты, благородство и гармоничность искусства.



Микеланджело. Дельфийская сивилла. 1508—1512. Фреска плафона Сикстинской капеллы (фрагмент). Ватикан

дом, капелла Пацци во Флоренции и др.), архитектура наполняется той одухотворенностью, которая была неведома древним.

Итальянцы питали большой интерес к пропорциям в искусстве, в первую очередь в архитектуре. Их создания радуют зрителя соразмерностью форм. Готический собор уже в силу своих гигантских размеров трудно обозрим; здания эпохи Возрождения как бы охватываются единым взглядом, что позволяет оценить удивительную пропорциональность их частей.

Мазаччо, Донателло, Брунеллески были

ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО (1476 ИЛИ 1480-е—1576)



«Королем живописцев и живописцем королей» называли Тициана Вечеллио, одного из крупнейших мастеров мировой живописи. Его искусство — самое яркое явление венецианской школы итальянского Возрождения. Открытия Тициана в области живописи — цветовая лепка формы, нюансировка краски, богатство колорита — оказали большое воздействие на мастеров последующего времени. Не менее важным оказался и его опыт в развитии мифологического жанра, пейзажа, портрета. В картинах Тициана сочетаются интимность и торжественность, тонкая поэзия и обыденная реальность, трагизм и идеальность в характеристике изображаемых персонажей. Творческий путь художника шел от поэтически-созерцательных полотен к композициям драматическим, а порой и трагическим.

В картине «Любовь земная и небесная» (ок. 1515—1516, Галерея Боргезе, Рим), на которой изображены две красавицы, античная и современная, раскрывается свойственный Тициану дар наделять героев полнотой бытия, яркостью чувств. Мажорный колорит картины построен на созвучии красок, объединенных золотистым тоном и словно обладающих лучистой энергией, они покоряют глаз зрителя, захватывают его воображение. Новизной композиционных приемов, нередко с использованием перспективных ракурсов, возвышенной трактовкой образов отмечены такие разные по своему духу и настроению произведения, как «Ассунта», «Мадонна семьи Пезаро», «Вакх и Ариадна». Тициан смело сочетает интенсивные красные и синие краски, уверенно лепит кистью объемы. В картинах на мифологические и религиозные темы художник усиливает жизненную трактовку образов, вводит отдельные бытовые детали, шире ха-



Микеланджело (автор проекта). Площадь Капитолия в Риме. Вид на палаццо Сенаторов.



Тициан. Святой Себастьян. 1570. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

далеко не одиноки в своих исканиях. Одновременно с ними работало много превосходных художников. Следующее поколение художников Возрождения во второй половине XV в. обогащает новое искусство и содействует его повсеместному распространению. Кроме Флоренции, где самым крупным мастером этого времени был С. Боттичелли, возникают новые художественные центры и местные школы Умбрии, Северной Италии, Венеции. Здесь

рактеризует место действия. Так, в картине «Венера Урбинская» (1538, Галерея Уффици, Флоренция) античная богиня представлена в обстановке богатого патрицианского дома.

В сложный период нарастающих противоречий в искусстве Возрождения Тициан создает полные драматизма величественные и значительные образы, хотя временами и овеянные чувством беззащитности героя. Особенно это ощущается в его поздних картинах («Оплакивание Христа», 1573—1576).

В 1540-е гг. много внимания Тициан уделяет портрету. В «Портрете Ипполито Риминальди» (ок. 1548) тонкий анализ характера человека показывает и одиночество модели, и ее душевную стойкость. С беспощадной правдивостью Тициан трактует свои модели в портретах Пьетро Аретино, папы Павла III с племянниками, императора Карла V. Зато портрет его дочери Лавинии («Портрет Лавинии», ок. 1555) — это торжество жизни и красоты. Женскую красоту воспевает Тициан и в картинах «Даная» и «Венера перед зеркалом», которые создавались в те же годы, что и трагические по своему звучанию полотна мастера. Необычен колорит позднего Тициана: сильные цветовые аккорды сочетаются с тончайшими переливами оттенков красок, манера живописи становится более темпераментной. Одним из первых в истории европейской живописи художник пишет свободным мазком, как бы формируя красочную фактуру прямо на полотне.

В живописи Тициана воплотились лучшие черты венецианской школы эпохи Возрождения: тонкое видение красочности мира, жизненность образов, умение изобразить характер человека в его отношении со средой, с другими людьми.

Я. ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434. Дерево, масло. Национальная галерея. Лондон.



работали такие великие мастера, как Антонелло да Мессина, А. Мантенья, Джованни Беллини и многие другие.

Памятники, созданные в Италии на рубеже XV—XVI вв., отличаются совершенством и зрелостью. Этот период наивысшего расцвета итальянского искусства принято называть Высоким Возрождением. Среди многочисленной армии даровитых мастеров в это время работают такие, которые с полным правом называются гениями. Это *Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти,* Д. Браманте, *Микеланджело Буонарроти,* несколько позже выступают Джорджоне, *Тициан,* А. Палладио. История этого периода в значительной степени история творчества этих мастеров.

Последние две трети XVI в. называют Поздним Возрождением. Это период усиления феодальной реакции. Католическая церковь объявляет поход против гуманизма во всех его проявлениях. Кризис охватил и искусство. Художники, как правило, ограничиваются заимствованиями мотивов и приемов великих мастеров. В их работах много утонченности, остроты, изящества, но порой сквозит горечь, равнодушие, им не хватает теплоты и естественности. В конце XVI в. кризис усиливается. Искусство становится более регламентированным, придворным. И в это время творили великие художники — Тициан, Тинторетто, но это были лишь великие одиночки.

Кризис ренессансной культуры, конечно, не означал, что наследие Возрождения было утрачено; оно продолжало служить примером и мерой оценки культуры. Влияние искусства итальянского Возрождения огромно. Оно находит отклик во Франции, Испании, Германии, Англии, России.

В Нидерландах, Франции и Германии XV—

ЯН ВАН ЭЙК (ОК. 1390—1441)

С творчеством Яна ван Эйка, нидерландского живописца XV в., связано становление принципов Возрождения в Северной Европе. Преодолевая традиции искусства средневековья, он опирался на живое наблюдение действительности, стремился к объективному воспроизведению жизни. Далекий от научной разработки проблем перспективы и анатомии, не зная античного наследия, этот художник в отличие от итальянских мастеров больше опирался на собственный опыт. Пристально изучал он структуру предметного мира, улавливая особенности каждого предмета, пейзажной или интерьерной среды. Особое значение придавал художник изображению человека, стремился передать неповторимый облик каждого из персонажей своих картин.

Произведения Я. ван Эйка отличает колористическая насыщенность, тщательная, почти ювелирная выписанность деталей, уверенная организация цельной композиции. С именем живописца традиция связывает и усовершенствование техники масляной живописи — многократное нанесение тонких, прозрачных слоев красок, что позволяет добиваться большой интенсивности каждого цвета.

Художник учился у своего старшего брата Хуберта, вместе с которым работал над исполнением знаменитого Гентского алтаря (1426—1432, собор св. Бавона, Гент). Но если в картинах, выполненных Хубертом, еще ощутима связь со средневековой традицией, то Ян стремится к новому: религиозные сюжеты он трактует как конкретные



Хуго ван дер Гус. Поклонение пастухов. 1474—1475. Дерево, масло. Галерея Уффици. Флоренция.

XVI века также отмечены подъемом искусства, особенно живописи. Это период так называемого Северного Возрождения.

Уже в XIII—XIV вв. здесь сложились вольные торгово-ремесленные города, развивается торговля. В конце XV в. культурные центры Севера укрепляют свои связи с Италией. Художники находили здесь образцы для подражания. Но и в самой Италии работали и высоко ценились нидерландские мастера. Особенно привлекала итальянцев новая масляная живопись и гравюра на дереве.

Обоюдное влияние не исключает того своеобразия, которое отличает искусство Северного Возрождения. Здесь прочнее сохранились старые традиции готического искусства. Борьба за гуманистические идеалы носила в этих странах более острый характер. Крестьянская война в Германии начала XVI в., всколыхнувшая всю Западную Европу, способствовала тому, что искусство на Севере приобрело более заметный отпечаток народности. Итальянское и Северное Возрождение при всех своих различиях составляют как бы два русла одного и того же потока.

Самый крупный нидерландский живописец XV в. — *Ян ван Эйк.* Подлинно талантливыми мастерами были Рогир ван дер Вейден, Хуго ван дер Гус, Мемлинг, Лука Лейденский. Творчество *Питера Брейгеля Старшего* — это вершина искусства Северного Возрождения середины XVI в.

образы действительности. Для него ценен каждый мотив живого и наглядного, прекрасного и многокрасочного мира. В миниатюрах «Туринско-миланского часослова» художник мастерски пишет пейзажи, полные воздуха и света. Реалистические тенденции искусства Я. ван Эйка особенно ярко проявились в области портрета, который в то время оформляется в самостоятельный жанр. Главное для художника — душевный мир человека, индивидуальный характер модели. Один из шедевров портретного творчества Я. ван Эйка — «Портрет четы Арнольфини» (1434, Национальная галерея, Лондон). Впервые в истории европейского портрета создается парный портрет. Художник представляет именитого итальянского купца с женой на фоне жилой комнаты. Тщательно передает он всю обстановку бюргерского особняка, каждую деталь. Мягкий свет наполняет интерьер. В самих фигурах, показанных в рост, много нарочитой представительности, но одновременно и живых, реальных примет индивидуального характера изображенных людей. В этом, как и в других портретах Я. ван Эйка, воплотилось новое представление о человеке, о его месте в мире.

Творчество этого выдающегося художника, положившего начало реалистической традиции нидерландской живописи, — яркая страница в истории мирового искусства.

П. Брейгель Старший. Охотники на снегу. 1565. Дерево, масло. Музей истории искусства. Вена.

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ (ОК. 1520-30—1569)



В творчестве Брейгеля — одного из оригинальнейших нидерландских художников сложно сочетаются фантастика, опирающаяся на библейские сказания и фольклор, и острая реалистическая направленность, основанная на глубоком и пристальном изучении народной жизни. Связанное с передовым демократическим направлением в искусстве XVI в., оно определялось социальной обстановкой того времени: резким усложнением общественной ситуации в стране, началом нидерландской революции, ростом народного самосознания. Распространение ренессансного гуманизма, вызванное влиянием художественной культуры Италии, способствовало развитию нового искусства. Брейгель, прекрасно образованный, хорошо знакомый с итальянской живописью, впитавший богатые местные традиции, создал глубоко национальное искусство, необыкновенно богатое по мыслям и чувствам Он стремился воссоздать в своих произведениях дух эпохи, выразить общественные противоречия и идеи. Нередко художник прибегал к иносказанию, используя притчи, пословицы и т. д. Размышления о судьбах родины, народа, пафос глубокого проникновения в стихию жизни, редкое живописное мастерство составляют важнейшие черты художественного наследия Брейгеля.

В своих первых произведениях Брейгель следовал своему предшественнику Хиеронимусу Босху. Это сатирические и дидактические композиции, полные неуемного вымысла и гротеска, со множеством фантастических фигур и затейливых деталей. Но в дальнейшем художник вырабатывает новый стиль, в котором стремится к укрупнению живописных масс, интенсивных по цвету, к выразительности силуэтов, к широким пространственным панорамам.

С добродушным, иногда грубоватым юмором, верой в нравственную и духовную силу народа создает художник ряд картин, посвященных жизни крестьян («Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец»).

Примечательны его пейзажи, составляющие цикл «Времена года».



А. Дюрер. Поклонение волхвов. 1504. Холст, масло. Галерея Уффици. Флоренция.

В Германии величайшим представителем немецкого Возрождения был *Альбрехт Дюрер* Но не единственным. Здесь творили такие замечательные художники, как Матис Нитхардт, Лукас Кранах Старший, Ханс Хольбейн Младший и другие.

Переворот, произведенный в эпоху Возрождения в области духовной культуры и искус-

Л. Кранах Старший. Мадонна под яблоней. После 1525. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



В них Брейгель показывает бескрайние просторы земли, людей, ее населяющих. Тонко передает художник состояние природы, наполняя каждый пейзаж глубоким чувством («Возвращение стад», «Жатва», «Охотники на снегу» и др.). Переживая за судьбы своей родины, Брейгель во многих картинах воплощает темы страдания народа, войн, разрушений, голода, зверств испанских захватчиков («Триумф смерти», «Избиение младенцев»).

Картина «Слепые», написанная в 1568 г. (Национальный музей и галерея Каподимонте, Неаполь), является как бы итогом творчества мастера. Бредущая по тропе процессия слепых не знает своего пути. Первый из них упал в канаву. Кто может помочь этим людям? Кому они нужны? Не скрывается ли за этим вопросом и нечто большее? Ведь фигуры слепых воспринимаются в более широком, почти символическом смысле. Это — размышление о судьбе своего народа, страдающего и обездоленного, ищущего своего пути в сложное и тревожное время.

А. Дюрер. Четыре всадника. 1498. Гравюра на дереве. Из цикла «Апокалипсис».

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР (1471—1528)



Основоположник немецкого Возрождения Альбрехт Дюрер жил в тревожную и бурную эпоху. Это был период ломки старого общества, религиозных движений и крестьянских войн. Восприняв идеи гуманистов, овладев достижениями итальянского ренессансного искусства (он дважды посетил Италию — в 1494—1495 и 1505—1507 гг.), Дюрер выразил сложный мир людей, живущих на грани двух эпох, когда средневековье уходило в прошлое и наступала новая эра. Искусство Дюрера очень противоречиво: тяготение к научному познанию действительности сочеталось у него с повышенной эмоциональностью и субъективностью, поиски обобщенного и монументального решения образов с их индивидуализацией. Но никогда художник не терял связи с национальной традицией, творчески развивая ее в новых, сложных условиях.

Тревожное мироощущение людей конца XV в. выразилось в первой знаменитой работе Дюрера — цикле гравюр на дереве «Апокалипсис» (1498). Традиционный религиозный сюжет он наполнил духом смяте-

ства, имел огромное историческое значение. Никогда еще в Западной Европе искусство не занимало такого выдающегося места в обществе. На протяжении последующих трех веков европейское искусство развивается на основе усвоенных и узаконенных художниками Возрождения принципов. Искусство Возрождения сохраняет притягательную силу и в наши дни.

ния, отражающим социальные потрясения. Рушится старый мир, и жертвами божественного гнева художник показывает представителей высшего духовенства и знати, папу и императора. Экспрессивны композиции каждого лица, полные драматизма и активного действия. И в дальнейшем Дюрер много и охотно работал в технике гравюры. Он создал около 100 гравюр на меди, которые красноречиво рассказывают о разнообразных интересах художника. Дюрер с симпатией изобразил простых крестьян («Три крестьянина», «Пляшущие крестьяне»). Философских раздумий полны гравюры «Рыцарь, смерть и дьявол», «Св. Иероним», «Меланхолия». Красоту человеческого тела, лишенную средневекового аскетизма, прославляет Дюрер в «Адаме и Еве» (картина и гравюра на меди).

Большое значение имело творчество Дюрера для развития портретного искусства в Германии. Живописные и графические портреты представляют людей разных слоев общества: ученых, купцов, политических деятелей. Создает Дюрер и большое число автопортретов. Все эти работы отличаются вниманием к неповторимой индивидуальности модели, где образ часто подчинен одной идее, одному чувству. Герои Дюрера энергичны, умны, они полны достоинства и уверенности в себе (портреты Эразма Роттердамского, друга художника Хиеронимуса Хольцшуэра, неизвестного молодого человека и др.). Людьми сильной воли, независимой мысли показывает Дюрер и героев своей монументальной картины «Четыре апостола» (1526, Старая пинакотека, Мюнхен).

Обширные знания и разносторонность интересов, характерные для людей Возрождения, отличали Дюрера. Он был инженером и архитектором, изучал математику, был теоретиком искусства, сочинял стихи, внес много нового в науку о пропорциях. Результаты своих исследований и наблюдений художник изложил в «Четырех книгах о пропорциях человека».

ВОСТОКА ИСКУССТВО

Так называемый Древний, или классический, Восток (Египет и прилегающие к нему страны) — территории, где искусство древних цивилизаций прошло долгий и исторически законченный путь развития (см. *Древнего Египта искусство* и *Древнего Двуречья искусство).*

Искусство народов Востока в современном понимании — это искусство многочисленных народов и стран Азии.

Искусство Индии и стран Дальнего Востока (Китая, Кореи, Японии), также Юго-Восточной и Центральной Азии при всей оригинальности отдельных его проявлений объединяется схожестью путей исторического развития, общей философской подосновой, важнейшей стороной которой был буддизм. Именно с буддизмом связано возникновение в большинстве стран Восточной и Центральной Азии на рубеже древности и средневековья нового искусства. На более поздних этапах средневековья во многих странах над буддизмом возобладали древние местные вероучения, но то искусство, которое было связано с ними, в основных направлениях осталось принципиально общим для всех стран этого региона. Оно отличалось широтой охвата явлений действительности, осознанием глубокого родства человека и природы, большим эмоциональным накалом. Индийская скульптура, китайская пейзажная живопись, японские монастыри и сады — это лишь отдельные знаменитые примеры искусства Индии и стран Дальнего Востока.

Искусство Ближнего и Среднего Востока развивалось в арабских странах, Иране, Турции и других государствах, где в средние века господствующим религиозно-философским учением было мусульманство. Запрет, наложенный мусульманством на изображения живых существ, не всегда соблюдался буквально, но он во многом определил своеобразие искусства Ближнего и Среднего Востока, где преимущественное развитие получили наряду с архитектурой книжная миниатюра и декоративно-прикладное искусство. Расцвет искусства книги, проявившийся не только в высоком качестве иллюстраций, но и в каллиграфическом совершенстве исполнения самого текста, отразил то большое уважение и значимость, которые отводились книге как источнику учености и мудрости. Материальную культуру Ближнего и Среднего Востока отличают разнообразие и изощренность декоративных мотивов, изысканность тканей, ковров, изделий из драгоценных металлов.

Исследование искусства Востока сопряжено с немалыми трудностями. При сравнительной изученности памятников классического Востока многие страницы истории искусства других регионов остаются пока непрочтенными.

Чайтья в Аджанте. V в. (Западная Индия).



Принцесса Ирандати на качелях. Роспись на стене в пещерном буддийском монастыре. V в. Аджанта (Западная Индия).



И это не случайно. Ведь изучать восточное искусство в Европе стали намного позднее европейского. Что же касается восточных школ искусствознания, то большинство из них возникло лишь недавно. Понимание культуры Востока затрудняют и языковые барьеры, специфические черты национальной психологии каждого из восточных народов, непривычность форм и методов их искусства. Но искусство Востока — неотъемлемая часть мировой культуры, равно принадлежащая всем странам и народам, всем людям. Его сокровища, безусловно, стоят того, чтобы преодолеть все препятствия на пути их изучения.

В этой статье рассказывается об искусстве Индии, Японии, Китая.

Искусство Индии. Искусство Индии с древнейших времен питает могучая фантазия, грандиозность масштабов представлений о Вселенной. Средства художественного выражения поражают многообразием и красочностью, напоминающей цветущую природу страны. Идея единства жизни во всех ее проявлениях пронизывает и философские учения, и эстетику, и искусство. Поэтому столь велика в индийском искусстве роль синтеза — архитектуры и скульптуры, архитектуры и живописи, поэзии, живописи и музыки. Знаменитые театрализованные танцевальные представления на темы древних эпосов Рамаяны и Махабхараты стали источником формирования классических поз и жестов, запечатленных в изобразительном искусстве. Фигуры танцоров и танцовщиц встречаются в древнейшей доисторической культуре долины Ганга (III тысячелетие — середина II тысячелетия до н. э.). Одна из таких фигурок, выполненная из камня, обнаружена при раскопках древнего города Хараппы на Северо-Западе Индии. Сложный танцевальный поворот, экспрессия и смелость в передаче движения предвосхищают многие будущие черты индийского искусства.

Следующий этап индийской истории (середина II тысячелетия — середина I тысячелетия до н. э.) связан в основном с расцветом философии брахманизма и литературы на санскрите. Искусство этого периода донесло до нас сведения о характере материальной



Мавзолей Тадж-Махал в Агре. Ок. 1630—1652. С картины В. В. Верещагина.

Джайнинский храм Парсванитха. XI в. Кхаджурахо. Штат Мадхья-Прадеш (Центральная Индия).



культуры эпохи, о кипучей жизни городов. В одном из поэтических описаний столицы Айодхьи читаем: «Город походил на рудник драгоценностей, ...его стены, как квадраты шахматной доски, были испещрены различными самоцветными камнями».

В IV—II вв. до н. э. складывается первая империя Северной Индии. В III в. до н. э. один из правителей империи (Ашока Маурья) в целях объединения народов Индии использовал буддизм — вероучение, существовавшее в Индии с VI в. до н. э. Согласно буддийской традиции, основателем этого учения был легендарный принц Сиддхартха Гаутама, который в результате долгих поисков и размышлений якобы постиг истину и стал называться Буддой — «просветленным». При Ашоке строятся первые каменные буддийские монументы-колонны (стамбхи), сферические сооружения, символы буддизма (ступы), пещерные храмы. Начиная с I в. н. э. Будда был признан божеством и стал изображаться в виде человека, а не символа, как было до этого времени. Именно в этот период (I в. до н. э. — III в. н. э.) Индия ощутила заметное влияние позднеэллинистического искусства. Образу Будды были приданы гуманистические черты эллинистической скульптуры: мягкость и кротость облика, милосердие в выражении лица. В то же время образ Будды имел канонические отличия от облика простого смертного. В их числе — урна (точка между бровями), ушниша (вырост на голове, покрытый волосами), длинные мочки ушей и т. д. Распространился и культ бодхисатв — «небесных спасителей».

В IV—V вв. буддизм постепенно сливается с более древними местными религиями. Будда признается воплощением индуистского божества Вишну. В это время в искусстве, особенно в живописи, помимо религиозных широко распространяются светские мотивы и настроения. Они пронизывают даже искусство храмовых пещерных комплексов, сочетающих в себе архитектуру, скульптуру и живопись. Особенно знаменит своими росписями комплекс буддийских монастырей и храмов Аджанты, включавший около тридцати пещер, высечен-

ных в скалистом берегу реки. Пещеры внутри богато расписаны по сухой штукатурке на самые разнообразные буддийские сюжеты. Живопись Аджанты широко и многокрасочно отражает жизнь Индии того периода. Наряду с религиозными образами здесь богато представлены природа страны и населяющие ее люди — от царей до представителей самых низших слоев. В изображениях человеческого тела художники достигли большого совершенства рисунка, воплотив в них древнейшие эстетические представления о линейном ритме, о физической и духовной красоте человека. Росписи Аджанты — выдающийся художественный памятник прошлого.

С VII по XIII в. Индия переживала эпоху феодальной раздробленности, частых перемен правления. В идеологии этого времени возобладал индуизм — вероучение, восходящее к пантеистическим культам сил природы. Особую популярность в этот период получили массовые театрализованные празднества с танцами в масках, музыкой, обрядовыми действами. Вероятно, одно из таких празднеств по традиции устраивали в Махабалипураме, близ города Мадраса. Оно происходило перед колоссальным рельефом «Нисхождение Ганга», размером около 9×27 м, посвященным легенде о благотворной силе Ганга. Эта река протекала якобы в небесных сферах, но люди умолили богов спустить ее на землю. Этот радостный момент и изображен на рельефе, в центре которого расселина, в дни праздников смачиваемая водой. Она символизирует русло Ганга, в котором плывут змееподобные божества вод — наги. Все фигуры рельефа — люди, небожители и животные — устремлены к центру. Великолепны образы животных: слоны со слонятами, львы, антилопы, птицы, резвые обезьяны. В целом рельеф воспринимается как мощный гимн животворящей силе воды.

Сказочное начало народной фантазии породило особые формы восприятия мифологических сюжетов и их трактовки в скульптуре. Она поражает своей динамикой, контрастами света и тени, удивительными масштабами. В пещерных храмах острова Элефанты при свете факелов скульптуры словно оживают: горельефные изображения со всех сторон «обступают» зрителя. В центральном зале пещерного храма Шивы находится огромный, шестиметровой высоты бюст трехликого бога. Особую мощь этому образу придают полосы каменной породы, диагонально пересекающие лица. В этих жилах словно бьется каменный пульс колосса. Вокруг него — буйство пластических форм, светотеневых и масштабных контрастов. Изобилие и щедрость форм, глубина идей отличают искусство этого времени, которое, отображая все богатство народных мифологических представлений, привлекает своей многогранностью и красочностью.

В IX — конце XII в. традиция скальной и пещерной архитектуры заканчивается. Главным элементом декоративного убранства наземных архитектурных сооружений стала скульптура. Новые типы храмов — высокая башня шикхара, зал для ритуальных танцев — мандапа были разделены на ярусы, богато украшенные скульптурой.

В XIII в. разрозненные индийские княжества подверглись вторжению мусульман, принесших с собой новую религию — ислам. Исчезли прежние виды живописи, скульптуры и архитектуры, возникли новые формы сооружений — мечеть, минарет, мавзолей. Насколько эти виды построек были усвоены индийскими зодчими, можно судить по знаменитой усыпальнице Тадж-Махал (строительство закончено в 1652 г.), которую заслуженно называют жемчужиной индийской архитектуры.

Этот период характерен и расцветом традиционного для Индии искусства миниатюры. С созданием придворных мастерских книжной миниатюры, в которых иранские мастера делились своим опытом с индийскими, на смену миниатюре на пальмовых листьях пришли сложные, богато украшенные иллюстрации на бумаге. Старинная миниатюра Южной и Западной Индии стала предшественницей школ Пахари и Раджастхана, наиболее близких к древним национальным традициям. Для этих школ характерна обобщенность формы, цветовая насыщенность и склонность к простым ярким цветам, поэтическая символика и метафоричность. В сравнительно статичных композициях преобладают любовно-лирические мотивы.

Так называемая Могольская школа миниатюры развивалась при дворе могущественных правителей Индии из династии Великих Моголов. В основу этой школы легли иранские образцы, обогащенные местной традицией. Отличительная черта Могольской школы — богатая гамма цветов, сложные гармонические композиции, связанные с сюжетами придворной жизни — пиров, охот, военных походов. Один из памятников Могольской школы — «Бабурнамэ» (XVI в.), жизнеописание султана Бабура, хранится в Государственном музее искусства народов Востока в Москве.

К XVIII в. различные школы миниатюры сблизились, создав основу для перехода к искусству Нового времени — с новой проблематикой, новыми темами, современными формами художественного выражения.



Трехъярусная пагода храма Дзеруридзи. 1078. Киото. Япония.

Статуя Даи-Бутсу в Камакуре. Бронза. Япония.



Для современной индийской живописи типично преобладание национальной тематики, сцен современного народного быта или древней мифологии. Лишь немногие художники обратились к живописи маслом, большинство из них придерживаются более традиционной и близкой к классической миниатюре живописи *темперой* на картоне или бумаге. В живописи таких мастеров, как Харен Дас, Ваналила Шах (первая половина XX в.), большое значение придается контуру и линии, плоскостной трактовке цветовых пятен, что сближает эти произведения с традиционным искусством миниатюры.

Большое место в современном индийском искусстве принадлежит мастерам прикладного искусства, возрождающим старинные ремесла своей древней страны.

После второй мировой войны в индийское искусство проникает западноевропейский *модернизм*. Борьба различных школ и направлений — характерная черта изобразительного искусства современной Индии.

Искусство Японии. Древнее японское искусство представлено самобытными археологическими культурами Дзёмон (VIII тысячелетие—V в. до н. э.) и Яёи (V в. до н. э.—IV в. н. э.). Глиняные сосуды фантастических форм, фигурки людей и животных отражают представления древних японцев об устройстве мира. Покрытые жгутами и тисненым орнаментом керамические сосуды делятся на верхнюю часть, символизирующую небесные сферы, и нижнюю, обозначающую воды и землю. Четыре вздымающихся на горловине отростка символизируют стороны света. Орнаментальная насыщенность и причудливость форм сосудов свидетельствует об их ритуальной роли. Более гладкие и правильные, выполненные на гончарном круге сосуды с геометрическим и растительным орнаментом утратили прежнюю культовую значимость и использовались непосредственно в быту.

Развитие родовых общин отразилось в создании погребальных комплексов — кофунов, насыпных островов-курганов, состоящих в плане из соединенных круга и квадрата, обнесенных рвом. По всему периметру и сверху

эти курганы были оформлены глиняными фигурками «стражей курганов» — ханива (высотой до 1,5 м), изображающими воинов в доспехах, жрецов, музыкантов, различных людей и животных. В густых лесах прятались от постороннего взора древнейшие деревянные святилища Японии — Исе и Идзумо.

В VI в. н. э. Япония приняла в качестве государственной религии буддизм. Идея единого государственного порядка, императорской власти, получила выражение в новых типах построек — дворцов, монастырей, пагод, храмов. Заимствованные из соседних стран — Китая и Кореи, типы архитектурных сооружений получили своеобразную трактовку. Это сказывается в отходе от полной симметрии в плане монастырей, в характере восприятия зрителем главной алтарной композиции и т. д. Монастырь Хорюдзи близ Нары, основанный в конце VI — начале VII в., — пример комплексного сооружения, сочетавшего в себе архитектуру, скульптуру и живопись. Живопись сохранилась плохо, а вот скульптура (скульптор Тори Бусси), а также прекрасная деревянная позолоченная фигурка Мирокубосацу из монастыря Тюгудзи воплотили в себе характерные черты японского искусства VI—VII вв.: нарядность архитектуры, богатство скульптурного убранства.

Иным становится искусство в VIII—IX вв., когда пафос новизны заимствований оказался исчерпанным. Другие идеи — величия, утверждения государственной мощи (в это время Япония стала империей) находят свое косвенное отражение в памятниках культуры. В это время строится знаменитый зал Дайбуцудэн в Наре (основан ок. 752 г.), предна-

К. Утамаро. Женщина за шитьем. 1790-е гг. Цветная гравюра на дереве.



КАЦУСИКА ХОКУСАЙ (1760—1849)

Хокусай — один из самых знаменитых мастеров японской гравюры. Его произведения стали национальными символами страны. Таким символом стала прежде всего священная для японцев гора Фудзи, которую он с неутомимой изобретательностью показывал в разное время дня, с разных точек зрения, в разных, порой неожиданных ракурсах.

Хокусай родился в семье ремесленника, начал свою деятельность рассыльным в книжной лавке. Именно там он познакомился с искусством книжной иллюстрации, которая очаровала и привлекла его. Он поступил учиться к резчику гравюр Накаяма Тэцусон, а затем — к известному художнику-графику Кацукава Сюнсё. Там, в мастерской Сюнсё, он выполнил и свои первые произведения. Это были пейзажи, изображения актеров и борцов. В них молодой мастер еще находится под влиянием господствовавшей тогда в театральной гравюре школы Кацукава. Но молодой художник продолжает искать собственные средства выражения, знакомится с голландскими гравюрами, изучает европейскую живопись. Первые самостоятельные гравюры Хокусая — это поздравительные карточки (суримоно). Одна из них вошла в классический перечень работ Хокусая. Это «Луна, хурма и кузнечик». В этой небольшой по размеру гравюре поэзия и изобразительное искусство слились воедино, создав образ прекрасной лунной ночи.

С юности Хокусай увлекается книжной графикой, иллюстрирует свыше 500 томов различных книг. Трудно охарактеризовать их все, но наиболее замечательной является, несомненно, «Манга» — своеобразная энциклопедия художественного творчества. В нескольких томах, разных по тематике, Хокусай дает иллюстра-



К. Хокусай. Волна. (Из серии «36 видов Фудзи»). I-я половина XIX в. Цветная гравюра на дереве.

значенный для установки колоссальной бронзовой статуи Будды (в первоначальном виде не сохранилась). В самих формах скульптуры этого периода выражена идея зрелости, полноты, спокойной ясности и умиротворенности. Классическим памятником этой эпохи является решетка фонаря в монастыре Тодайдзи в Наре (VIII в.) с изображением мифического небесного музыканта — флейтиста.

Период с конца VIII до конца XII в. получил название эпохи Хэйан (по наименованию новой столицы). Это был этап расцвета утонченной придворной жизни, которая способствовала развитию и взаимодействию декоративно-прикладного искусства, поэзии, музыки. Строится новая столица Хэйан (ныне Киото) с императорским дворцом Дайдайри (начало IX в., восстановлен в конце XVIII в.), в убранстве которого отразились художественные вкусы эпохи. Внутреннее пространство дворца едино, лишь златотканые занавеси, расписные ширмы и узорные циновки служили для временного отделения частей интерьера.

ции, посвященные событиям прошлого и современной жизни. Тут изображения людей и животных, архитектура, атрибуты быта.

Но полностью раскрылся талант Хокусая в пейзаже. Главные его пейзажные серии — «36 видов Фудзи», «Мосты», «Поэты Китая и Японии», «100 видов Фудзи», которую он подписал «Старик, одержимый рисунком». Высоким вдохновением, исследовательским интересом проникнуты эти и многие другие серии.

«36 видов Фудзи» — вершина творчества Хокусая. В них священная гора изображается как природное явление необычайного масштаба, поразительное по своей мощи и величию. В гравюрах из той же серии — «Дровяной склад в Хондзё», «Пильщики в горах Тотоми», «Бочар» — на первом плане изображены простые труженики Японии, занятые своей работой. Прихотливой фантазией художника в эти гравюры вписана гора Фудзи, то еле видная на горизонте, то искусно вписанная в очертания огромной бочки, изготовляемой бочаром. Сопоставление простых японцев в их обыденном труде со священной горой не случайно. Здесь художник как бы нащупывает ту связь, которая помогла ему соединить вместе жанровые и пейзажные мотивы, сопоставить по значению священную гору Японии — Фудзи и простой трудовой люд, живущий в этой стране.

Кацусика Хокусай прожил долгую жизнь в искусстве, постоянно обогащая свою творческую манеру. Но всегда, по словам самого художника, он стремился к совершенству, искал свободу выражения и правду в искусстве. Имя этого великого мастера стало синонимом высокого искусства пейзажной гравюры.

В таких зданиях находились многочисленные драгоценные предметы. Свидетельство дворцового быта Хэйан — свитки, написанные к роману писательницы Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари» художником Фудзивара Такаёси. В этих горизонтальных свитках использованы специфически японские композиционные приемы, как, например, «снятие крыши» (взгляд на помещение дома словно бы сверху).

Конец XII — середина XVI в. — эпоха развитого феодализма в Японии. На смену родовой аристократии к власти пришло военное сословие самураев. Из всех течений буддизма суровым воинам ближе всего была секта дзэн, которая привлекала их простотой ритуала, культом воинского мастерства. Специфическое явление этой эпохи — так называемые сады камней или сухие сады, впервые появившиеся в дзэнских монастырях как место для самоуглубления и созерцания. Так, например, сад монастыря Рёандзи располагается на маленькой площадке — 19×23 м, усыпанной гравием и обнесенной стеной. Гравий расчесан граблями так, что напоминает морские волны, а камни на площадке (всего 15 камней) символизируют разбросанные островки бытия в море пустоты.

Созерцание такого сада, живописной ширмы

Ункэй. Статуя теолога Мутяку. 1208—1212. Дерево (фрагмент). Храм Хокуэндо монастыря Кофукудзи. Нара. Япония.



или просто белой стены, а также ритуал традиционного чаепития использовались как средства сосредоточенного размышления дзэнских монахов, направленного на достижение просветления — «сатори». Позже, в XV—XVII вв., питье чая в павильонах среди специальных садов распространилось как особая церемония среди воинской верхушки и богатеющих представителей ремесленников и торговцев. Объединяемые понятием «горожане», они стали средою развития нового типа художественной культуры. Чайная церемония сделалась для них не только средством отвлечься от обыденности, но и возможностью наслаждаться красотой чайного павильона, свитка в его нише, посуды, самой церемонии приготовления чая.

Знаменитые мастера чая (Сэн-но Рикю и др.) создавали на первый взгляд непритязательную, но очень тонкую атмосферу чайной церемонии, в которой подчеркивались идеалы сельской жизни. Известные мастера изготовляли великолепные чаши для чайных церемоний. Художники знаменитой школы Сотацу-Корина оформляли не только ширмы, но и веера, шкатулки, кимоно, создавая целостную предметную среду обитания человека. Их произведениям свойственны богатство красок, блеск золота и вместе с тем изысканность.

В XVII в. с расцветом торговли, ростом городов получила развитие демократическая культура третьего сословия — ремесленников и торговцев. Наиболее состоятельные из них могли себе позволить украсить свой быт изделиями школы Сотацу-Корина, и все без исключения увлекались популярными книгами и гравюрами «укиё-э» — «искусство быстротекущей жизни». Эти издания были многотиражными, доступными по цене, поистине массовыми. Но и среди них есть классические произведения, прославившие японское искусство. Именно гравюра впервые представила для европейцев второй половины XIX в. дальневосточное искусство. Ее выразительность произвела большое впечатление на художников-импрессионистов и их последователей.

С тех пор европейцы знают и любят японскую гравюру как яркое выражение японских национальных представлений о прекрасном. Она прославилась благодаря творчеству таких художников, как Тории Киёнобу и Окумура Масанобу, которые, работая в 1680—1760-е гг., использовали монохромную или двух-трехцветную печать и подкраску от руки. Овладев техникой многоцветной ксилографии, Тории Киёнага, Китагава Утамаро и Тёсюсай Сяраку в конце XVIII — начале XIX в. создали галерею изображений прекрасных женщин и знаменитых актеров японского националь-

ного театра. Красавицы Утамаро стали символом японского идеала красоты. В 20—30-е гг. XIX в. в творчестве таких знаменитых художников, как *Кацусика Хокусай* и Андо Хиросигэ, основным мотивом становится пейзаж. Хокусай в своих гравюрах раскрыл эпически широкий, величественный образ родной страны, символически воплощенный в священной горе Фудзи. Хиросигэ удалось передать скромное обаяние уголков японской провинции.

Классическая гравюра была последним проявлением традиционной японской культуры, в недрах которой уже зрели изменения, приведшие к становлению культуры современной капиталистической Японии.

В ходе развития Японии по пути капитализма заметно изменился в ней и ход художественных процессов. Влияние Европы и Америки, от которого феодальное правительство «заботливо» оберегало своих граждан, теперь начинает явственно сказываться на всех областях жизни. В живописи размежевались традиционное национальное («нанга») и европеизированное («ёфуга») течения. В современных условиях они почти слились воедино, демонстрируя становление в Японии космополитической культуры капиталистического мира. Бездумному подражательству западным образцам противостоит (с заимствованием у них всего подлинно прогрессивного) творчество таких деятелей культуры, как архитекторы Тангэ Кэндзо, Маэкава Кунио, графики Оно Тадасигэ, Уэно Макото, живописцы Кавабата Рюси, Хигасияма Кайи и многие другие.

Искусство Китая. Китай — одна из крупнейших стран Азии, его цивилизация существует с IV тысячелетия до н. э. и принадлежит к наиболее развитым в эпоху древности и средневековья. За несколько тысячелетий существования китайская культура дала замечательные произведения искусства, многие полезные изобретения. Классическая китайская литература, философия и искусство достигли необычайной высоты.

Первые памятники древней китайской культуры были обнаружены при раскопках в 20-х гг. нашего века. Они дают представление о культуре Яншао (середина III тысячелетия до н. э.— середина II тысячелетия до н. э.), на смену которой пришли памятники эпохи Шан (Инь) (ок. XVI—XI вв. до н. э.). Это был мифологический этап развития философской мысли. Главными были представления о небе, дарующем жизнь, и о земном начале, а также культ предков, духов неба и земли, которые причудливо сочетали в себе черты животных, птиц и людей. Им приносились жертвы вином и мясом, для чего из бронзы отливались специальные обрядовые сосуды высотой до 1 м. Выполненные в технике литья по восковой модели, они имели чаще всего по четыре продольных шва, образовавшихся по вертикали сосуда. Но эти швы приобрели и большое символическое значение: они делили сосуд и все пространство вокруг него на четыре стороны (стороны света). Декор сосуда подчас имел и горизонтальное деление на три пояса. Нижний, заполненный стилизованными волнами и изображениями рыб, символизировал стихию воды, средний — мир земли и верхний — неба и гор, обозначавшихся треугольниками. Таким образом, каждый такой сосуд служил концентрированным выражением представлений древних китайцев о строении природы. На сосудах типа Шан (Инь) обнаружены и первоначальные формы иероглифической письменности.

Иволга на гранатовом дереве. XII — начало XIII в. Шелк, минеральные краски. Музей Гугун. Китай.



В XII—III вв. до н. э. заканчивается мифологический этап развития представлений о природе. Развиваются учения даосизма и конфуцианства, которые по-новому раскрыли тему мира и человека в нем. Сами мифологические божества стали восприниматься более условно, зато образ человека делается конкретнее. В сосудах V—III вв. до н. э. появляются целые сцены труда, охоты, сбора урожая.

В IV в. до н. э. началось строительство Великой китайской стены, общая длина которой превышает 5 тыс. км. Она проложена по самым высоким и неприступным горным хребтам, словно гребень, вросший в их каменную плоть.

Эпоха Хань (III в. до н. э. — III в. н. э.) знаменита своими погребальными комплексами, к которым вели «дороги духов», обрамленные

статуями мифологических животных. Подземные погребения, оформленные рельефами и росписями, отмечались также наземными постройками, которые внутри были украшены плоскими рельефами.

К началу средневековья Китай уже имел многовековое прошлое. В этот период из Индии в Китай стал проникать буддизм, который привлек людей того времени обращенностью к внутреннему духовному миру человека, мыслью о внутреннем родстве всего живого.

В Китае строятся первые пагоды и скальные монастыри, состоящие из сотен больших и малых гротов в толще скалы. Посетитель передвигался по шатким настилам и заглядывал внутрь гротов, откуда на него смотрели статуи Будды. Некоторых гигантов, достигающих 15—17-метровой высоты, можно видеть и теперь из-за обвалов передних стенок гротов. Росписи храмов того времени поражают вдохновенностью мастеров при изображении буддийских сюжетов. В эпоху Тан (VII—X вв.) в росписях появляются пейзажные мотивы. Природа становится не только фоном, но и объектом поклонения.

Такое отношение к пейзажу сохранилось и в эпоху Сун (X—XIII вв.), когда этот жанр живописи сделался наивысшим выражением духовных исканий китайских художников. Согласно вероучениям того времени, мир — человек и природа — един в своих законах. Сущность его — во взаимодействии двух начал — «инь» (воды) и «ян» (гор). Китайский пейзаж, называвшийся «шаньшуй» («горы — воды»), выражал это взаимодействие основных сил природы. Для этого необходимы были только два цвета — темный и светлый (темная тушь на светлом фоне). Пейзажи писались на свитках, чаще всего вертикальных, это соответствовало задаче художника показать необъятную высоту гор. Сунское время дало нам множество имен великих пейзажистов: Дун Юань, Ли Чэн (вторая половина X в.), Фань Куань (конец X — начало XI в.), Сюй Дао-нин (первая половина XI в.). Многосторонне одаренный художник и теоретик Го Си (XI в.) в своих картинах обобщил опыт предшествующих поколений художников в трактовке пространства, линии и цвета. Пространство у него искусно разделено на планы. Он использует белое, незаполненное пространство свитка, чтобы передать воду, снег, туман, и повсюду белое звучит у него по-разному. Го Си как бы подвел итог исканиям художников сунского периода.

В 1127 г. весь север страны захватили кочевые племена чжурчжэней. Правителям Китая пришлось отступить на юг, где была основана новая столица Ханчжоу. Позор поражения, тоска по оставленным землям во многом определили настроения искусства XII—XIII вв.

Природа стала как бы единственным утешением в печали, и в ее трактовке возникли новые черты. Она становится более соразмерной человеку. Особое значение человеческий образ в сопоставлении с природой приобрел в альбомных листах Ма Юаня (1190—1224). Нарастание субъективизма в живописи предвосхитило создание секты Чань, представители которой говорили о зыбкости и призрачности внешних форм жизни, о большом значении мгновенного озарения, случайной импровизации в искусстве. Такие художники, как Му Ци (первая половина XIII в.), Лян Кай (начало XIII в.), писали быстро, фрагментарно. Образ природы и человека приобрел в живописи секты Чань весьма своеобразную окраску. В портрете поэта Ли Бо, жившего в X в. (художник Лян Кай), фигура написана подобно иероглифу, несколькими ударами кисти на белом фоне. Но этот портрет настолько верно передает сущность поэзии Ли Бо, что именно он воспроизводится в бесчисленных изданиях его сочинений.

Уровень всей сунской живописи необычайно высок; она стала непревзойденной классикой, к которой в последующие века обращались многие поколения художников.

В период X—XIII вв. высокое развитие получила керамика. Изделия из глины отличались разнообразием форм, их совершенством, высокими техническими качествами, что послужило основой для расцвета искусства *фарфора* в XIV—XIX вв. Фарфор, высоко ценившийся на зарубежном рынке,— изобретение китайцев.

Первым видом фарфоровой росписи была подглазурная роспись синим кобальтом, ибо только он выдерживал высокую температуру обжига. Затем, с введением надглазурной росписи и новых техник оформления, все цвета стали достоянием фарфоровых изделий. Среди них много изысканных, тончайших, но встречаются, особенно в поздних образцах фарфора, и грубоватые изделия, изготовленные на экспорт.

Декоративное искусство Китая XIV—XIX вв. представлено множеством великолепных памятников. Это и вышивки, и лаки, и резьба по полудрагоценным камням, и слоновая кость. И все они, как правило, пронизаны тонким чутьем художника по отношению к используемому материалу, высоким вкусом, воспитанным многовековой традицией китайской культуры. (О современном искусстве Китая см. *Социалистических стран искусство*.)

ВЫСТАВКИ ДЕТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Выставки детского художественного творчества стали привычным явлением в художественной жизни нашей страны. В Москве и Ленинграде, в столицах союзных республик и областных центрах проходит ежегодный смотр работ юных художников. Для этих выставок отводятся лучшие выставочные залы. Так, работы юных ленинградцев демонстрируются в Центральном выставочном зале города, где размещается около 2 тыс. экспонатов.

Регулярно проводятся всесоюзные конкурсы детского художественного творчества журналом «Юный художник», Центральным Советом Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина. Кроме рисунка юные мастера показывают гравюры, скульптурные композиции из пластилина, глины, гипса,





Детский рисунок.

МУЗЕЙ ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА В ЕРЕВАНЕ

В 1970 г. в столице Армянской ССР открылась необычная выставка. Экспозиция ее состояла из рисунков, вышивок, аппликаций, работ из пластилина и других поделок, авторами которых были дети разных возрастов. Так было положено начало первому в мире Музею детского творчества. Инициаторами создания музея были педагог Жанна Агамирян и искусствовед Генрих Игитян. Они обратились ко всем юным художникам Еревана и его пригородов с просьбой приносить в музей рисунки. Отклик был мгновенный. В первые годы для экспозиции отбирались лишь произведения живописи и графики. Сегодня здесь значительное место занимают работы декоративно-прикладного характера.

Создатели музея стремились сделать детские работы с их неожиданной красотой и неисчерпаемой фантазией эстетическим достоянием зрителей, взрослых и маленьких. Однако музей не только хранил, показывал и коллекционировал произведения юных художников. Он объединил усилия педагогов, родителей, художников-профессионалов для поиска активных форм идейно-эстетического воспитания детей. Ныне музей наряду с детским театром, филармонией и художественными студиями является частью Республиканского центра эстетического воспитания детей и юношества.

В музее экспонируются работы авторов от 5 до 15 лет — учащихся художественных школ, изокружков и «самоучек». Здесь и герои любимых книжек, и романтические средневековые замки, пейзажи, натюрморты, улицы родного города и африканские джунгли, портреты, красочные гобелены, мозаики из спичек, аппликации, куклы, маски...

В фондах музея много замечательных произведений детей из других республик, городов и сел нашей страны, а также из многих стран мира. Периодически устраиваются выставки детского художественного творчества — тематические, персональные, международные. Проводятся передвижные выставки в школах, Дворцах пионеров, пионерских лагерях, ежегодные конкурсы на лучший детский рисунок.

За большую работу по эстетическому воспитанию подрастающего поколения Музей детского творчества награжден премией Ленинского комсомола.

Детский рисунок.



Аппликация.



изделия из керамики, вышивку, аппликацию, ткани и предметы из дерева, украшенные росписью. Выставки эти поражают неистощимой фантазией, выдумкой, радостным, всегда неожиданным взглядом на мир. Не удивительно, что они пользуются большой популярностью не только у детей, но и у взрослых, в том числе и у профессиональных художников.

Советские ребята активно участвуют в выставках детского рисунка, которые проводятся за рубежом, и нередко их работы удостаиваются высших наград.

Международные конкурсы детского рисунка под девизом «Я вижу мир» проводит газета «Пионерская правда». На конкурс, посвященный Московской Олимпиаде, юные художники из 70 стран прислали свыше 300 тыс. рисунков.

ВЫСТАВКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ

Искусство окружает нас всюду: в доме, на улице, в музее. Однако есть особый вид знакомства с художественным творчеством: возможность пойти на выставку. Выставка — это показ произведений искусства широкой публике, организованный на определенный срок. Существуют большие и малые выставки. Они экспонируются как в специально отстроенных или приспособленных помещениях, так и в залах, занимаемых временно, например в залах музеев, Дворцов культуры, фойе театров и т. п. Такие выставки показывают творчество мастеров прошлого и современности, иногда совместно живописцев, скульпторов, графиков, архитекторов, художников декоративно-прикладного искусства. Но чаще всего устраиваются выставки мастеров одной специализации. Выставки могут быть посвящены творчеству отдельного мастера, определенной группы, школы, направления. В целом принципы, лежащие в основе организации той или иной выставки, достаточно гибки, подбор произведений проводится по темам, видам, жанрам, сюжетам и т. п. Бывают выставки международные, национальные, региональные (в СССР — всесоюзные, республиканские, областные, городские), стационарные и передвижные.

Посещение выставки в известной степени сравнимо с посещением театра, но разница все же будет весьма ощутимой. И не только потому, что там спектакль, а здесь произведения изобразительного искусства. На выставке вы видите множество людей, то сосредоточенно осматривающих экспозицию в целом или отдельную картину, статую, то беседующих, обсуждающих отдельные работы. Здесь сильнее чувствуется момент общения людей не только с искусством, но и друг с другом.

Публичные показы художественных произведений известны уже в Древней Греции, но выставочная деятельность в ее современном понимании началась во Франции в XVIII в., когда были открыты так называемые салоны, получившие такое название потому, что художники показывали произведения в салонах *Лувра*. Новшество это вызывало большой интерес публики и свидетельствовало об известной демократизации искусства. До этого, как правило, искусство было привилегией знатоков, покровителей-меценатов и коллекционеров. Теперь художественные произведения открыто выносились на суд публики. Выставки стали обсуждаться в печати — так родилась художественная критика. К открытию выставок печатался каталог, содержащий краткие сведения об экспонируемых произведениях и их авторах, позднее в них стали помещать репродукции выставленных работ. Все эти начинания со временем совершенствовались, изменялись по форме, по содержанию и впоследствии легли в основу определенной традиции выставочной деятельности. К началу XIX в.

в парижском салоне, получившем всемирную известность, экспонировалось до 2 тыс. произведений. Широкими смотрами современного искусства стали Всемирные выставки, проходившие в Париже и Лондоне, где наряду с другими устраивались и художественные отделы.

Так как организация салонов находилась под строгим надзором официальных кругов, то неизбежно вспыхивали конфликты. Специально созданное жюри, призванное отбирать произведения, нередко не допускало на выставки произведения демократического, реалистического искусства. Художники, недовольные действиями жюри, неоднократно выступали за свободный показ произведений, требовали распустить жюри или сделать его выборным. Они устраивали и своего рода неофициальные «антивыставки» в своих мастерских и других помещениях. Так, *Г. Курбе* во время Всемирной выставки в Париже в 1855 г. строит отдельный павильон для своих произведений, демонстративно названный им «Реализм». Во Франции конфликт между художниками и жюри привел в 1863 г. к созданию «Салона отверженных», где показывались картины, не принятые на официальную выставку. В последующие годы художники стали практиковать устройство отдельных групповых независимых выставок (например, выставки художников-импрессионистов). К концу прошлого столетия число свободных художественных объединений со своей выставочной деятельностью заметно увеличилось. Пример Франции для многих стран Европы стал вдохновляющим. На рубеже веков делались попытки отдельно показывать не только живопись или живопись вместе со скульптурой и графикой, но скульптуру и графику раздельно.

В буржуазном обществе выставочная деятельность носит противоречивый характер: она способствует популяризации искусства, но в то же время служит проводником официальной идеологии. Кроме того, устройство выставок связано и со стихией художественного рынка. Кому быть «модным», «популярным» на выставках, порой решают торговцы картинами.

На рубеже XIX—XX вв. устраиваются выставки, посвященные старым мастерам. В настоящее время выставки такого рода, особенно большие, представительные, включающие малоизвестные произведения или, напротив, творения крупнейших мастеров прошлого времени, привлекают общественное внимание, становятся показателем интенсивности художественной жизни в той или другой стране.

В России выставки первоначально устраивались при Петербургской Академии художеств. В начале XIX в. на этих выставках показали картины известные живописцы: *О. А. Кипренский*, С. Ф. Щедрин, *К. П. Брюллов*, *А. А. Иванов*. Однако дух казенного академизма, который со временем стал властвовать в Академии, не мог не вызвать протеста демократически настроенных художников. Несколько художников решили покинуть Академию, создать свое объединение (см. *Передвижники (Товарищество передвижных художественных выставок)*). Товарищество способствовало распространению в России искусства критического реализма, воспитанию художественного вкуса широких общественных слоев. За время своего существования ТПХВ устроило свыше 40 выставок. На рубеже веков в России возникли и другие групповые объединения, устраивавшие выставки (*«Мир искусства»*, «Голубая роза» и др.).

В СССР и других социалистических странах художественные выставки обращены к широким массам народа и играют большую образовательную и воспитательную роль. Уже в 1920-е гг. ведущие массовые объединения художников: Ассоциация художников революционной России (АХРР) и Общество художников-станковистов (ОСТ) проводили многочисленные выставки, в том числе такие представительные, как «Жизнь и быт Красной Армии» (1922), «Революция, быт, труд» (1924—1925), «Жизнь и быт народов СССР» (1926), выставки, посвященные 10, 15 и 20-й годовщинам Красной Армии (1928, 1933, 1938), «Искусство в массы» (1929), «Индустрия социализма» (1939). Включение в экспозицию нашей страны на Всемирных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939), на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1939) произведений советских художников продемонстрировало идейную целеустремленность советского искусства, его жизнеутверждающую силу, способствовало развитию *социалистического реализма*. Знаменательными событиями в культурной жизни страны стали выставки «Великая Отечественная война» (1942), Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран (1959), «Искусство — в быт» (1960), «На страже мира» (1965), Всесоюзная юбилейная художественная выставка «50 лет Советской власти» (1967), Всесоюзная художественная выставка, посвященная столетию со дня рождения В. И. Ленина (1970), Всесоюзные художественные выставки, посвященные 60-летию образования СССР: «СССР — наша Родина» (1982), «Художники — народу» (1982) и др.

Полотенце (фрагмент). 1-я половина XIX в. Цветная калужская перевить.

Внизу: «Золотой плат» (фрагмент). 1880-е гг. Золотное шитье.





Ежегодно в нашей стране творческими союзами, *Академией художеств СССР,* органами культуры организуется свыше 5 тыс. стационарных и передвижных художественных выставок, их посещают десятки миллионов человек. Существует определенная система проведения зональных, республиканских и всесоюзных художественных смотров, приуроченных, как правило, к знаменательным событиям в жизни страны. Так, очень представительным явился цикл художественных выставок «Мы строим коммунизм» (1980—1981), посвященный XXVI съезду КПСС. Великое содружество искусства и труда, возникшее в первые годы пятилетки, получает сегодня второе рождение. Художники, представители всех союзных республик, активно участвуют в трудовой жизни народа, воплощают в своих произведениях идеи коммунизма и мира.

Одна из важнейших сторон выставочной деятельности в нашей стране — выставки, которые устраиваются в порядке культурного обмена с зарубежными странами. Они способствуют укреплению дружеских связей между народами, дают возможность ознакомиться с шедеврами мирового искусства. В 1960 г. состоялась выставка «Искусство Мексики от древнейших времен до наших дней» в Эрмитаже и в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. В 1973 г. выставка «Сокровища гробницы Тутанхамона» из собрания Египетского музея в Каире была показана в Москве, Ленинграде, Киеве. За рубежом неоднократно устраивались выставки русского и советского искусства (в США, Франции, ФРГ, Японии и других странах). Крупнейшие выставки из собраний Лувра и Прадо были показаны в нашей стране в 1981—1982 гг. Важным вкладом в развитие культурных связей между советским и французским народами стала выставка «Москва — Париж» (1980—1981) в Национальном центре искусства и культуры им. Ж. Помпиду в Париже и в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.

ВЫШИВКА

Вышивка — одно из распространенных в мире искусств. Свои истоки берет она в глубокой древности, когда использовали костяные, а затем бронзовые иглы.

В Древнем Египте вышивками украшали шерстяные, льняные и пеньковые ткани. Когда в Индии научились делать легкую белоснежную хлопчатобумажную материю, расшивали ее шерстяными, бумажными и золотыми нитями. В Китае, Японии вышивали цветными шелками. В переливах нежных красок возникали причудливые растения и птицы, дивные картины природы.

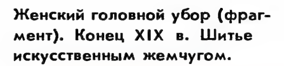
Широкое распространение в Иране, Индии и Турции, а также в Китае и Японии получило шитье золотом. Древнегреческий историк и географ Страбон описывает, как поражены были греки, увидев золотые, расшитые самоцветными каменьями азиатские одежды.

На Алтае, в Пазырыкских курганах III—V вв., в погребениях были найдены древние вышивки с изображением животных. В странах средневековой Европы выработались свои орнаментальные мотивы, расцветка и приемы исполнения.

В российских городах, селах и деревнях вышивкой занимались издавна, украшали ею одежду, головные уборы, вещи домашнего обихода. Сказочные, с пышными хвостами жар-птицы, раскидистые древа жизни с огромными цветами, застывшие в безмолвном молчании величавые женские фигуры с воздетыми к небу руками украшали рубахи и сарафаны,

Праздничный каргопольский передник с вышитыми календарями-месяцесловами. Тамбурный шов. Конец XIX в.





Женский головной убор (фрагмент). Конец XIX в. Шитье искусственным жемчугом.





Подол каргопольской праздничной рубахи. Конец XIX в. Наборные швы.

Свадебное полотенце. 1-я половина XIX в. Двусторонний шов, набор, гладь.



головные уборы и платки русских крестьянок. Постели в избах убирали нарядными настильниками с богато расшитой каймой. Самые красивые полотенца, порой сплошь покрытые узорочьем, служили нарядным убранством жилища. Даже полушубки, меховые рукавицы, кожаную обувь украшали вышивкой.

Узоры и цветовой строй вышивки были неразрывно связаны с трудовой деятельностью людей и хранили их древние представления. Так, архаическая вышивка русского Севера выполнялась красной нитью, а цвет этот связан в народном представлении с солнцем, дарующим тепло и свет, которые так необходимы для плодородия земли. Равноконечный крест означал светящее на все четыре стороны «лучистое солнышко», ромб почитался символом плодородия. Все эти узоры геометрического типа. В южных областях они сменяются изобразительными мотивами: растениями, фигурами людей, животных, птиц. Изображение женщины, стоящей то подбоченясь, то с поднятыми вверх руками в окружении оленей, коней и птиц, олицетворяло образ родной природы, образ Матери Сырой Земли.

Вышивали и узоры, похожие на цветок ромашки вокруг которого словно бы свернулась колечком гусеница. Шерстка ее завилась петельками и колечками. В свое время служили эти необычные узоры календарем. Каждая из фигурок, что вырастала на спине гусеницы, указывала на смену времени года, на день посева и уборки хлебов, на основные фазы развития озимой ржи, которая лучше всего родилась на северной земле, где и бытовал этот шитый календарь. Шесть лепестков цветка и шесть ростков между ними означали двенадцать месяцев года.

В городах мастерицы расшивали церковные облачения и мундиры, камзолы и женские платья. Нередко хозяйки дома украшали вышивкой обивку диванов, кресел и стульев, подушечки и дорожки, скатерти и занавеси. В узорах они предпочитали букеты и гирлянды цветов, бытовые сцены, пейзажи.

Вышивали вручную стальной иглой, крючком, а также на специальных машинах, сконструированных в первой половине XIX в. Узоры выполняли шерстью, хлопчатобумажной, шел-

ковой, золотой и серебряной нитями, а в ряде случаев соломкой и волосом. Применяли в работе бисер и стеклярус, металлические блестки и монеты, жемчуг и каменья. А на Востоке использовали блестящих цветных жучков, зубы и мех животных, птичьи перья и змеиную кожу. Индейцы вышивали даже окрашенными в различные цвета травами по березовой коре.

Известно два основных вида вышивки: «глухая» (счетная и свободная), когда узор выполняется по целой ткани, и «строчевая», где он идет по материи с предварительно выдернутыми нитями.

«Глухими» швами рисунок воспроизводится по строгому счету нитей ткани. Долгое время основным материалом в деревне был домотканый холст. Его сетчатая фактура, словно канва, позволяла точно повторять даже самые сложные узоры.

Наиболее древний из «глухих» — двусторонний (роспись), или, как его еще называют в народе, «досю́льный», шов. По мерцающей серебром поверхности холстины нежными стежками, одинаково видными с лица и изнанки, обрисовывается прежде контур узора. Затем его заполняют ступенчатыми диагональными линиями, клетками, а в них в шахматном порядке ставят кресты. В подобных вышивках одновременно хорошо виден и торжественный красный узор, и благородная красота самой льняной ткани. Впоследствии рисунки все чаще заполняют гладевыми швами — «стланью», разноцветными нитками. В одном узоре сочетаются подчас полосы гребенок и треугольников, ромбов и зигзагов.

Вышивка крестом также относится к счетным швам и нередко повторяет рисунки, выполненные росписью.

Широкое распространение в России получило золотное шитье по замше, бархату, шелку, сукну и хлопчатобумажной ткани — миткалю. На материале, растянутом в пяльцах, закрепляют вырезанные из бересты или картона по форме узоров шаблоны. Золотные нити укладывают ровными рядами на поверхности самой ткани или шаблонов и в определенном порядке прикрепляют к материи шелковой желтой нитью. Большое разнообразие швов еще больше усиливает художественное впечатление. Преобладают здесь геометрические фигуры, каждая из которых имеет свое название: «клопик», «денежка», «малинка», «копытечко». Золотным шитьем украшали кокошники и душегреи, сарафаны и девичьи ленты.

Гладь также относится к «глухим» швам. Она бывает как счетной (в геометрическом орнаменте), так и свободной (растительные узоры). Одностороннюю гладь выполняют цветными нитками: атласное шитье, теневая гладь с вливанием тонов. Одними белыми нитками на белом или суровом полотне исполняется русская гладь. Направление стежков по всему рисунку в ней одностороннее — вертикальное или горизонтальное.

Свободные тамбурный (петельчатый) и стебельчатый швы исполнялись чаще всего по кумачу, натянутому в пяльцах, иглой или тонким крючком. Сам узор напоминает рисунок цветными фломастерами. Техника эта широко была развита среди казанских татар, в Средней Азии. На Кавказе, в городе Нухче, был даже большой промысел вышивки тамбуром по сукну и шелку, где работали только мужчины. Традиционные рисунки они прежде выводили мелом, а затем обшивали их по контуру или застилали сплошным узором.

У русских, карел, коми этот восточный шов широко распространился лишь во второй половине XIX в. Чаще всего им выполняли растительные узоры, картины крестьянского и помещичьего быта, повторяли старинные расписные узоры.

В *аппликации*, или накладной вышивке, отдельные куски разнородной материи, вырезанные по особому рисунку, нашивают на ткань, одежду, обувь часто разноцветными нитками. Такой вышивкой славятся мастерицы нашей страны, особенно народов Дальнего Востока, а также Турции и Ирана.

Уже в «Домострое» (XVI в.) говорится о нарядных вышивках по полотну, требующих большого трудолюбия и терпения. Исполненные строчевыми швами, они похожи на тюль. В ткани в определенном порядке выдергиваются или вырезаются нитки, в результате чего образуется материя с мелкой ячейкой, наподобие канвы, по которой и выполняется узор настилом или ажурными швами. Цветные нитки чаще всего идут в обводку контура рисунка, а то и в разделку самого узора. В Смоленской, Ярославской, Калужской областях нити фона обвивают преимущественно красными нитками, сами же изображения выполняются «стланью», напоминающей гладь.

Разновидность «строки» — популярный на вологодчине «шов по письму», где нитки удаляются лишь из фона, а сам узор остается из целого, нетронутого холста. Его расшивают белой гладью мелкими геометрическими фигурками.

Традиционная народная вышивка получила свое дальнейшее развитие в современных *народных художественных промыслах,* где используются и бережно сохраняются исторически сложившиеся особенности каждого из ее видов.

Г

ГЛИПТИКА

В Государственном Эрмитаже хранится одна из самых больших и прекрасных среди дошедших до нас камей — камея Гонзага, названная так по имени итальянских герцогов, которым она некогда принадлежала. На камне, трехслойном сардониксе, неизвестный мастер из города Александрии вырезал в III в. до н. э. изображения царя Птолемея II Филадельфа и его жены Арсинои. Умело использовав присущие камню тончайшие цветовые нюансы, резчик создал возвышенные, идеализированные образы правителей Египта.

Искусство резьбы по камню называется глиптикой (от греческого глагола «глифо» — «вырезать»). Резные камни — геммы украшали ожерелья, перстни, броши, медальоны, служили печатями. Различают два вида гемм. Камни с выпуклыми, рельефными изображениями называются камеями. Их вырезали из многослойных камней типа оникса, сардоникса или агата. Углубленные изображения на одноцветных камнях вроде красного сердолика, фиолетового аметиста — инталии. Они служили преимущественно печатями.

Камни шлифовали алмазной пылью или корундом, а изображения вырезали штихелями, буравчиками разнообразной формы или специальными колесиками.

В Месопотамии в IV тысячелетии до н. э. вырезали круглые или цилиндрические инталии из халцедона, горного хрусталя, ляпис-лазури, украшенные изображениями на мифологические темы, в Древнем Египте — священных жуков — скарабеев.

Наивысший расцвет глиптики наступил в античной Греции и Италии, где были созданы подлинные шедевры этого искусства, ныне хранящиеся в крупнейших художественных музеях мира. На античных инталиях изображены не только мифологические сцены, но и портреты властителей.

В Византии и в средневековой Европе на печатях и амулетах преобладали сцены из священного писания. В эпоху Возрождения появились сюжеты из античной мифологии, а также портреты знати. Художники XX в. обращаются к этому виду искусства очень редко.

Камея Гонзага. Портретные изображения египетского царя Птолемея II и его супруги Арсинои. Сардоникс. III в. до н. э. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



ГОНЧАРНОЕ ИСКУССТВО

Производство глиняной посуды, служившей для приготовления и хранения пищи, существует много веков, оно было известно почти каждому народу, жившему когда-либо на земле. Первые глиняные миски, блюда, кувшины были грубы и примитивны. Постепенно их форма все более усложняется, становится изящной, и простое гончарное ремесло превращается в искусство.

Древнейшие способы изготовления сосудов — из одного комка глины, середина которого выдавливается, и из глиняной «колбаски», которую укладывают кругами. Так как сосуды эти выделывались вручную, они имели неправильную форму. С появлением гончарного круга, сначала ручного, затем ножного, мастер стал придавать глине желаемую форму.

Самый главный момент в процессе изготовления гончарного изделия — обжиг. Только огонь придает глине прочность, превращает ее в настоящую керамику. Раньше глиняную посуду обжигали в обычных кострах. Затем появились гончарные печи, которыми пользуются кое-где и поныне. В земле делали яму, куда помещали дрова, на них ставили различную глиняную посуду и все это обкладывали стенкой из необожженного глиняного кирпича. Современная гончарная печь была изобретена в XIX в.

У древних славян, живших в Приднепровье, первые гончарные изделия появляются в I в. н. э. Это простейшие горшки, вылепленные руками. Техника их изготовления улучшилась с появлением гончарного круга. Большим разнообразием и изяществом форм отличались гончарные изделия Киевской Руси XI—XII вв. Различные миски, блюда, ковши, рукомои, светильники, кувшины, игрушки-свистульки украшали иногда надписями или покрывали зеленоватой стекловидной прозрачной поливой — глазурью. В XVI—XVII вв. русские мастера, проживавшие в гончарных слободах больших городов и посадов, прославились так называемыми морееными, или черными, гончарными изделиями. Обжигали их на коптящем пламени, отчего они и делались черными. Перед обжигом их полировали (лощили) камнем, зубом, и поверхность сосудов приобретала сильный блеск. Особой изысканностью формы отличались чернолощеные кумганы — высокие кувшины с длинным тонким изогнутым носиком. Забавны рукомои в виде фигуры барана с кольцом на спине, вода выливалась из них через рот, а наливалась

Сосуд из Кюль-тепе. Обожженная глина. Древнее Двуречье. XVIII в. до н. э. Археологический музей. Анкара.



Н. Омельяненко. Куманец и лев. Глина. Подглазурная роспись. Опошня. Украинская ССР.



через отверстие на спине. Изготовляли в это же время муравленую посуду, т. е. посуду, покрытую слоем прозрачной глазури, муравы, коричневого, желтого или зеленого цвета. До наших дней сохранились муравленые чернильницы и фляги. Почти везде, где были залежи глины и занимались гончарством, делали глиняные игрушки (см. *Игрушка народная*) Во второй половине XIX в. гончары города Скопина Рязанской губернии начали делать знаменитые большие фигурные сосуды, покрытые зеленой, желтой и коричневой глазурью. Изображения сказочных и реальных зверей и птиц украшают эту необычную керамику.

После Великой Октябрьской социалистической революции возродились многие старинные промыслы (см. *Народные художественные промыслы*). И теперь мастерицы-игрушечницы радуют нас своей неистощимой фантазией. Большой известностью в нашей стране и за рубежом пользуется дымковская игрушка из города Кирова. Не менее известна игрушка из села Филимонова Тульской области. По-прежнему скопинские мастера удивляют нас своими фантастическими скульптурными сосудами. В Узбекистане мастера-керамисты славятся традиционными блюдами — «ляганами», чашами — «косами», пиалами. В Карпатах живут известные гуцульские гончары. На их зелено-желтых кувшинах, мисках, кружках нарисованы всадники, охотники, музыканты, коляски с пассажирами, цветы, деревья.

Традиции древнего гончарного искусства бережно сохраняются в нашей многонациональной стране.

Собор Нотр-Дам (собор Парижской богоматери). 1163—1257. Париж. Франция.



ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ, ГОТИКА

Название этого художественного стиля происходит от итальянских слов «маниера готика» — «готская манера» (от названия германского племени готов). В Италии эпохи Возрождения так назвали средневековое искусство Северной Европы — художественный стиль, господствовавший в странах Западной, Центральной и отчасти Восточной Европы между серединой XII в. и XV—XVI вв. Готическое искусство, сменившее *романский стиль,* было также преимущественно культовым и развивалось в рамках феодально-церковной идеологии. Но в нем отразились формирование наций и национальных государств, усиление городов и торгово-ремесленных кругов, развитие светских черт в городской и рыцарской культуре. Ведущим архитектурным типом в готике стал собор, возвышавшийся над городской застройкой и способный подчас вместить все взрослое население города. В соборе и вокруг него сосредоточивалась общественная жизнь горожан. Каркасная система готической архитектуры позволила создать небывалые по высоте и обширности интерьеры соборов (высота интерьера в соборе в Бове во Франции больше 47 м) и прорезать стены огромными окнами с многоцветными *витражами.* Устремление собора ввысь подчеркнуто гигантскими ажурными башнями (высота башен собора в Кёльне в Германии 157 м), высокими стрельчатыми арками, окнами и порталами, многочисленными декоративными деталями (ажурные фронтоны — «вимперги», башенки — «фиалы», завитки — «краббы», круглые окна со сложным переплетом — «розы»). Окрашенный свет, проникающий через витражи, усиливает впечатление необозримости, беспредельности пространства, насыщенности интерьера движением. Конструктивной основой собора служит каркас из столбов и опирающихся на них стрельчатых арок. Крестовый свод выкладывается на перекрещивающихся ребрах («нервюрах»), а боковой распор свода передается связующими косыми арками («аркбутанами») на мощные наружные столбы («контрфорсы»). Вынесение наружу конструктивных элементов

Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1211—1311. Франция.



Витраж собора в Эрфурте. 1370—1410. Германия.

позволило создать ощущение легкости и пространственной свободы интерьера. Статуи и скульптурные группы на порталах или на алтарных преградах приобрели глубокое духовное содержание (отражающее сложный драматизм жизни), устремленность и подвижность, подчеркнутые ритмом складок и легким изгибом фигур. На фасадах соборов помещались статуи святых и аллегорические фигуры; лучшие из них отмечены одухотворенной красотой, торжественным спокойствием поз и жестов; в других частях здания многочисленны светские изображения — трудовые сцены, сатирические образы, фантастические фигуры зверей («химеры»). Разнообразна тематика цветных витражей — главного вида готической живописи.

Эпоха готики — время расцвета книжной миниатюры, резьбы по камню, дереву и кости,

обработки металла, сочетавшегося с камнями и эмалью, художественного ткачества.

Выдающиеся готические постройки были созданы во Франции (собор Нотр-Дам в Париже, соборы в Реймсе, Амьене), в Германии (собор в Кёльне), Нидерландах, Италии, Испании, Швеции, Чехии (собор св. Вита в Праге), Англии (Вестминстерское аббатство в Лондоне), Польше (костелы Девы Марии в Кракове и Гданьске); прекрасные образцы готики есть в Таллине, Риге, Вильнюсе, Каунасе.

Скульптурный рельеф собора в Амьене. XIV в. Франция.



Поздняя готика (XIV—XVI вв.) отмечена быстрым развитием градостроительства, сооружением светских зданий, дворцов, особняков, городских ратуш, цеховых зданий, рынков, часто сплошь убранных сложнейших декором. В искусстве расширился интерес к реальному миру, природе, человеку и его эмоциям. Распространились живописные и скульптурные алтари, портреты, миниатюры с бытовыми и историческими сценами, изображениями пейзажа и интерьера. Символико-аллегорический строй искусства сочетается с новыми духовными устремлениями, лирическими эмоциями; часто изображаются трагические переживания, сцены страданий и смерти. В XV—XVI вв. готику сменяет искусство *Возрождения.*

ГРАВЮРА

Французский глагол, от которого происходит слово «гравюра», означает «вырезать». Это вид *графического* искусства, печатное воспроизведение рисунка, вырезанного и вытравленного на металлической или деревянной доске.

Особенностью гравюры является возможность ее тиражирования. С одной доски, награвированной художником, можно напечатать большое количество равноценных оттисков (эстампов); все они будут авторскими произведениями в отличие от *рисунка,* который существует только в единственном числе.

Материал доски и способ гравирования определяют характерные особенности и влияют на стилистику изображения.

По характеру обработки печатной формы (доски) и способу печати различают выпуклую и углубленную гравюры. К гравюре относят и *литографию.*

Доска для выпуклой гравюры готовится следующим образом. На хорошо отполированную поверхность доски из твердых пород дерева (груша. пальма, самшит) наносится карандашом, пером или кистью рисунок, затем штихелем гравер удаляет места, которые в оттисках должны быть белыми, оставляя штрихи и черные пятна. Получается выпуклое изображение, на него валиком накатывают краску и, приложив бумагу с силой придавливают ее на станке или притирают вручную. Таким образом получают на ней оттиск. Комбинации штрихов разной толщины создают тон любой насыщенности.

К выпуклой гравюре относятся *ксилография* (гравюра на дереве) и линогравюра (гравюра на линолеуме; см. *Вы печатаете линогравюру).*

В углубленной гравюре рисунок резцом или кислотой углубляется в металлической пластине (из меди, стали или цинка), краска забивается тампоном в углубления, поверхность доски вытирается начисто и на нее накладывается увлажненная бумага. Печатают на станке при сильном давлении, необходимом для того, чтобы бумага вдавилась в углубление и, коснувшись краски, «приняла» ее вплоть до самых мелких штрихов.

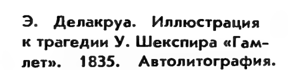
К углубленной гравюре относятся резцовая гравюра, *офорт,* акватинта, меццо-тинто, сухая игла, лавис, мягкий лак.

Резцовая гравюра отличается четкими линиями, толщина которых варьируется в зависимости от углубления резца в металл. Они прорезаются в металлической доске штихелем, резцом.

Сухая игла характерна сочетанием тончайших и сочных черных линий. Рисунок процарапывается на металлической пластине стальной



А. Дюрер. Портрет Луки Лейденского. 1520. Офорт.



Э. Делакруа. Иллюстрация к трагедии У. Шекспира «Гамлет». 1835. Автолитография.





Внизу: Г. Доре. Иллюстрация к роману М. Сервантеса «Дон Кихот». 1862—1863. Ксилография.

иглой. При сильном нажиме иглы образуются заусеницы (барбы), они придают сочность оттиску, так как задерживают больше краски, которая в этих местах при печати переходит на оттиск.

Меццо-тинто (черная манера) — техника, при которой вся доска делается шероховатой, дающей при печати сплошной черный фон, затем шероховатости выглаживаются в светлых местах.

В некоторых видах гравюры на металле применяется травление кислотой.

Лавис — это техника, при использовании которой на металлической доске рисуют кислотой, нанося ее кистью.

Оттиски, похожие на акварельную заливку, дает акватинта. В акватинте доска протравливается через поры прилипшего к ней порошка канифоли. Чем дольше травление, тем сильнее получается тон на оттиске. Акватинта часто комбинируется с офортом.

Рисуя карандашом на бумаге, положенной на загрунтованную мягким лаком доску, получают эффект карандашного рисунка. Эта техника — мягкий лак.

Цветные гравюры печатаются с нескольких досок, каждая из которых служит для одной краски. Иногда печатают и с одной доски, покрывая ее разными красками.

В ходе работы над доской художник делает с нее пробные оттиски. Такие оттиски, фиксирующие этапы работы гравера, называются состояниями. Их может быть до 20.

Гравюры часто подписываются не одной, а двумя и даже тремя фамилиями — художника, гравера, печатника.

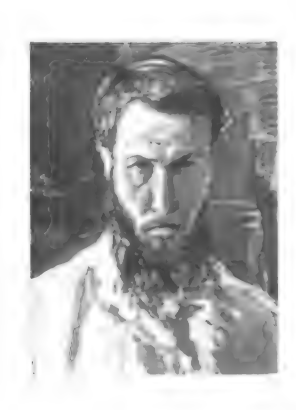
Возникновение гравюры тесно связано с ремеслами, в которых применялись процессы


В. А. Фаворский. Иллюстрация к трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь». 1961. Ксилография.


В. А. Фаворский. Иллюстрация к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». 1955. Ксилография.

гравирования: гравюра на дереве — с набойкой тканей, гравюра на металле — с ювелирным делом. Первые европейские ксилографии с изображением святых, раскрашенные от руки, продавались паломникам в монастырях уже на рубеже XIV—XV вв. В начале XV в. появились «блочные» книги; иллюстрации и текст в них вырезались на одной доске. В 1461 г.

ВЛАДИМИР АНДРЕЕВИЧ ФАВОРСКИЙ (1886—1964)



С именем этого художника связана история развития советского искусства, его становления и расцвета, особенно в области книжной графики и ксилографии. Он был разносторонним мастером — скульптором, графиком, монументалистом, живописцем, театральным художником. Кроме того, В. А. Фаворский был крупным теоретиком искусства и прекрасным педагогом, воспитавшим целую плеяду великолепных мастеров.

Но мировую известность В. А. Фаворский приобрел как график-ксилограф. Именно в гравюре Фаворский достиг наибольших результатов, хотя скупость ее изобразительных средств требовала от художника умения решать сложные задачи.

Исключительное внимание Фаворский уделял идеям синтеза искусств. И точкой приложения этих идей для Фаворского стала книга, ее конструкция (шрифт, полоса набора и т. д.) и иллюстративный ряд.

В. А. Фаворский создал много блистательных книг с великолепными иллюстрациями, ставшими образцовыми для последующих поколений художников. В числе лучших работ Фаворского иллюстрации к книгам: «Элегия» П. Муратова, «Домик в Коломне» А. С. Пушкина, «Фамарь» А. Глобы, «Книга Руфь», Собрание сочинений П. Мериме, «Слово о полку Игореве», «Борис Годунов», «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина (за три последние работы он удостоен Ленинской премии в 1962 г.).

В какой бы области искусства ни работал Фаворский, идеи синтеза искусств никогда не покидали его и всегда приводили к блестящему решению поставленных задач. Книжная графика, монументальные фрески (например, фрески Музея охраны материнства и младенчества, созданные совместно с Л. Бруни, 1933), театральная декорация (он создал оформление к целому ряду спектаклей), скульптура — все было подвластно таланту Фаворского.

Особое место в жизни Фаворского занимала его педагогическая деятельность, в которой он видел возможность не только поделиться своим опытом и взглядами с учениками; в этом была и его забота о дальнейшей судьбе советского искусства. И его ученики стали верными последователями, продолжателями того дела, которому Фаворский служил всю свою жизнь.



К. Кольвиц. Лист памяти. К. Либкнехта. 1919—1920. Ксилография.

была напечатана первая иллюстрированная гравюрами книга с наборным шрифтом.

В XV—XVI вв. гравюра получает широкое распространение, ею начинают заниматься крупные художники. В 1493 г. напечатана «Всемирная хроника» Х. Шеделя, она включала свыше 2000 пейзажных и исторических гравюр. Гравюра становится самостоятельным художественным произведением, отражает настроения и мысли эпохи. Таковы гравюры *А.Дюрера,* Х. Хольбейна Младшего, Л. Кранаха Старшего. В эпоху Реформации и Крестьянской войны 1524—1525 гг. в Германии гравюра стала оружием острой социальной борьбы (например, летучие листки — своеобразные листовки на злобу дня, широко распространенные в Германии в 1510—1520-е гг.). Высокого уровня достигла гравюра в Италии в XV—XVI вв. (А. Мантенья, Ф. Пармиджанино и другие мастера).

В XVI в. возникла репродукционная гравюра резцом, ее задача — воспроизведение живописных произведений. В это же время развивается и офорт с его свободным штрихом, живо-

ВЫ ПЕЧАТАЕТЕ ЛИНОГРАВЮРУ



Наряду с художниками-профессионалами линогравюрой охотно занимаются многие юные художники-любители. Для занятий линогравюрой используйте как новый, так и старый, бывший в употреблении линолеум или пластик, который предварительно отшлифуйте куском пемзы или наждачной шкуркой. Для работы вам понадобятся, по крайней мере, три инструмента: угловой резец, полукруглый в сечении резец и нож с наискось заточенным лезвием или же обыкновенный перочинный нож. Полукруглым резцом удаляют значительные участки линолеума, когда на оттиске нужно получить белый фон. Остроугольным резцом проводят тонкие бороздки, соответствующие на оттиске белым линиям и штрихам. Если же нужно получить черную линию или штрих на белом фоне, то пользуются ножом.

Резцы для гравирования можете изготовить сами из старых зонтичных спиц. Спицу разрубите на отрезки длиной 60—80 мм и закалите на огне, не доводя до белого каления. Затем заготовку опустите в машинное масло. Когда стержень остынет, тщательно протрите его тряпкой, снимите мелкой наждачной шкуркой окалину, снова раскалите до светло-золотистого цвета и тут же опустите в воду. Затем заточите резец на абразивном бруске. Можно получить резец, заточив, например, нерабочий конец стального ученического пера. В качестве крупного резца используйте также полукруглую столярную стамеску.

В технике линогравюры существует два различных приема работы: белым и черным штрихом. Если вы работаете черным штрихом, то каждую линию рисунка, перенесенного на линолеум, обрезайте с двух сторон, а весь фон углубляйте. Выпуклыми остаются только линии, которые на оттиске будут соответственно черными на белом фоне. Терпеливо обрезайте ножом каждую линию переведенного на линолеум рисунка.

При работе белым штрихом рисунок на линолеуме делайте лишь в общих чертах и прорабатывайте непосредственно во время гравирования. Различная степень светлоты в гравю-

писностью и большой эмоциональностью.

В XVII—XVIII вв. появились различные репродукционные техники. Для воспроизведения живописных произведений используются резцовая гравюра с офортной подготовкой, меццо-тинто, акватинта, лавис. Офортом и резцом исполнены гравюры голландского художника *Рембрандта,* итальянца Дж. Б. Пиранези, француза Ж. Калло. Гравюры широко печатаются листами, альбомами, в книгах, ими украшают помещения, растет число коллекционеров гравюры.

Первыми мастерами резцовой гравюры в России были знаменщики Оружейной палаты, которые вырезали «травы», украшения на царской посуде и оружии.

На русских резцовых гравюрах XVIII в. изображаются батальные сцены, панорамы, аллегории, портреты. Большого мастерства достигли в этом А. Ф. Зубов, И. А. Соколов, М. И. Махаев. Конец XVIII — начало XIX в. отмечены творчеством таких мастеров, как Е. П. Чемесов, Н. И. Уткин, Г. И. Скородумов. Большое распространение получает русский *лубок* (обрезная, раскрашенная от руки гравюра на дереве).

Наибольшего расцвета достигает в XVIII—XIX вв. японская гравюра, изысканная по рисунку, великолепно сгармонированная по ритму линий и пятен, тончайших полутонов, богатая поэтическими метафорами и ассоциациями. К. Утамаро создает в своих гравюрах лирический тип идеального женского портрета. *К. Хокусай* показывает сложность и гармонию природы. А. Хиросигэ любуется пейзажами своей страны. Японская гравюра оказала большое влияние на пути развития европейской гравюры.

На рубеже XIX в. испанский художник *Ф. Гойя* своими офортами с акватинтой открыл новые возможности гравюры. Его листы отмечены острой политической сатирой, трагическим гротеском, неисчерпаемой фантазией.

Изобретенная в 1780-х гг. англичанином Т. Бьюиком торцовая гравюра (см. *Ксилография*) находит широкое применение для иллюстраций в книгах и журналах XIX в. Всемирную известность получили гравюры по рисункам Г. Доре, в России — гравюры Е. Е. Бернардского по рисункам А. А. Агина.

В искусстве XX в. гравюра становится страстным проводником передовых освободительных идей, протестует против империалистического ига и военной угрозы. Это работы немецкой художницы К. Кольвиц, бельгийца Ф. Мазереля, мексиканцев Л. Мендеса, А. Бельтрана и других мастеров.

В советской гравюре широко отразились жизнь и история нашего народа, великие стройки и пейзажи нашей Родины, размышления о сегодняшнем дне. Советскую гравюру представляют художники различных творческих направлений и национальных школ, объединенных общими принципами коммунистической *идейности, партийности, социалистического реализма.*

ре передается за счет более редкой или более густой штриховки. Чем чаще нарезаны белые штрихи, тем светлее будет выглядеть вся плоскость.

Работа резцами закончена. Приступайте к печатанию. Для печати используйте обыкновенную масляную художественную краску, предварительно удалив из нее излишки масла. Для этого краску выдавите на промокательную бумагу и примерно через день, когда значительная часть масла уйдет, соберите ее и перемешайте. Краску наносите валиком, типографским или фотографическим. Сначала раскатайте ее на стекле, а затем переносите на линолеум. Вместо валика можно использовать и кожаный тампон. Краски наносите не слишком много, чтобы она не попадала в углубления и не забивала штрихи, которые должны остаться на оттиске белыми. Если же краски будет недостаточно, то оттиск получится серым.

Печатать линогравюру вы можете не только на станке, но и вручную. На линолеум, лежащий награвированной стороной вверх, положите бумагу, на которой вы будете делать оттиск, а сверху — другой лист и притрите их каким-нибудь твердым предметом, например ложкой. Для лучшего скольжения поверхность бумаги натрите воском.

Бумага для печати должна быть мягкой и нетолстой. Лист выбирайте несколько большего размера, чтобы полученный оттиск имел поля, которые подчеркнут красоту гравюры.

Напечатав первый оттиск, внимательно рассмотрите его, все ли получилось так, как вы хотели. Затем сделайте некоторые поправки. Например, если участки, которые должны быть белыми, оказались запачканными, то эти места на линолеуме углубите и выровняйте. На черном фоне можно добавить белые штрихи, срезав лишние черные места, но дополнять изображение черными штрихами или пятнами уже нельзя.

С. Боттичелли. Аллегория изобилия. 1480. Рисунок..



ГРАФИКА

С произведениями графики человек сталкивается в течение всей своей жизни. Рисунки и гравюры, представляющие самостоятельные, законченные по мысли произведения искусства, шрифт в книге и на плакате, книжные иллюстрации, плакат, почтовые марки, журнальные иллюстрации и газетные карикатуры, упаковки для разнообразных товаров, различные этикетки, театральные и киноафиши, дорожные и товарные знаки и даже деловые бланки учреждений — все это произведения станковой и прикладной графики.

Так что же такое графика? Само слово «графика» происходит от греческого слова «графо» — «пишу», «черчу», «рисую».

Итак, графика — это прежде всего рисунок, искусство линейное, строгое, основанное на сочетании черного и белого, причем белым является сама бумага, а черным — и карандаш, и уголь или другой «сухой» красящий материал.

Рисунок может быть воспроизведен во многих экземплярах при помощи различных техник, как рукотворных, так и машинных. Поэтому графику можно разделить на два вида: непосредственный рисунок на бумаге и печатная графика.

Можно предположить, что рисунок был наиболее древним видом изобразительного искусства, если вспомнить наскальные рисунки первобытного человека. Конечно, рисунок развивался параллельно со скульптурой и прикладным искусством и зачастую составлял их органическую и необходимую часть. Высокие образцы рисунка дала нам античная *вазопись,* основу которой составляли линия и силуэт (пятно).

Как самостоятельный вид искусства рисунок существует с конца XV— начала XVI в. Ранее к нему относились как к подсобному, подготовительному материалу при работе над картиной, скульптурой, фреской, гобеленом. Затем он приобрел самостоятельное художественное значение, как и другие станковые виды искусства.

В процессе исторического развития в рисунок (так же как и в печатную графику) активно стал проникать цвет, и теперь уже к графике относят и рисунок цветными мелками — *пастель,* и цветную гравюру, и живопись водяными красками — *акварель* и *гуашь.*

В крупнейших музеях мира бережно сохраняются как быстрые наброски, так и тщательно проработанные длительные рисунки, зачастую являющиеся прообразом будущих картин и монументальных росписей. При многих музеях теперь существуют специальные хранилища — кабинеты графики.

Если у живописца в руках целая палитра красок, то художник-график, как правило, пользуется только одним цветом, что создает особые трудности. График находится в «условном» мире, лишенном цвета, и, пользуясь скупыми средствами, создает тем не менее трепетную и живую картину мира (см. *Рисунок*).

Рисунок, выполненный художником в одном экземпляре, — произведение уникальное. Печатная графика позволяет воспроизводить рисунок в большом количестве экземпляров. Основным видом печатной графики является *гравюра* (на дереве, металле, камне). Самым ранним способом гравирования, который стал применяться в XV в. в Западной Европе и в XVI в. в России, была гравюра на дереве (см. *Ксилография*).

В статье «Гравюра» мы рассмотрели основные виды графических техник, служащих, как правило, для создания произведений станковой уникальной графики. И все-таки чаще всего художник, работающий в области прикладной графики, создает свои произведения в виде рисунков, которые затем в типографиях при помощи специальных приборов и машин воспроизводятся в книгах, журналах, плакатах, упаковках и т. д.

Особое значение имеет работа художника в книге. Основа книжного искусства — иллюстрация. Художник-иллюстратор становится как бы соавтором книги, трактуя литератур-

Б. И. Пророков. У Бабьего Яра. Из серии «Это не должно повториться». 1958—1959. Бумага, акварель, тушь.



Ф. Мазерель. Голгофа. Из серии «Город». 1925. Ксилография.



Г. Ф. Захаров. Лист из серии «Москва». 1962. Линогравюра.



ное произведение, расширяя и дополняя текст зрительными образами, помогая читателю понять мысли автора, глубже почувствовать эпоху и материальный (предметный) мир, сопутствующий литературному рассказу. Особенно важны иллюстрации в книгах для детей. Ведь именно с книги начинается для ребенка знакомство с искусством и с предметным миром, так как изображение гораздо легче воспринимается и усваивается, чем мимолетное, быстро протекающее явление.

Невозможно представить себе современную техническую научную книгу, книгу по искусству или фотоальбом без иллюстраций. Это и схемы, и чертежи, и особенно фотографии (как цветные, так и черно-белые). Бурное развитие фототехники привело к созданию новых типов книг, где фотография прочно заняла ведущее место в качестве иллюстративного материала и стала равноправной областью книжной графики.

Естественно, что художник-график принимает участие в книге не только как иллюстратор. Он же создает и орнаментально-шрифтовое оформление переплета, титульного листа и всех других элементов украшения книги (см. *Книжная иллюстрация, художественное оформление книги*).

Но иллюстрации и оформление книги, хотя и являются основой книжного искусства, не могут существовать сами по себе, без текста, который передается буквами определенного рисунка — шрифтом. Шрифт и является тем самым посредником между автором и читателем, благодаря которому до нас доходят идеи, мысли автора, да и вся информация, заключенная в книге, журнале, газете. Таким образом, шрифт — это большая и очень важная область графического искусства. От рисунка каждой отдельной буквы, из которых складывается слово, строка, страница, от ее красоты, ясности, конструктивной точности зависит и удобство и легкость чтения, а значит, и восприятие текста. Поэтому так много внимания уделяли разработке рисунков шрифтов крупнейшие художники прошлого и настоящего (Леонардо да Винчи, А. Дюрер и многие другие).

Конечно же, шрифт не принадлежит только книге или другой печатной продукции. Он и на плакате, без него невозможна афиша, реклама,

вывеска. Каждая область применения шрифта предъявляет к нему свои особые, специфические требования, которые обязательно должен учитывать художник в своей работе над ним.

Во второй половине XIX в. на улицах городов появился плакат — особый вид графики, рекламировавший товары, приглашавший посетить театры и выставки. С тех пор плакат прочно вошел в наш быт, и без него теперь немыслима повседневная жизнь. Существует несколько основных видов плаката. Это плакат политический, театрально-зрелищный, торговый, плакаты по технике безопасности и охране здоровья.

Советский политический плакат (а он для нас главный) начал свое существование с самых первых дней Советской власти и сыграл большую роль в деле пропаганды идей нового мира (см. *Плакат)*.

Важнейшим видом графики, получившей особенное развитие в последнее время, стала так называемая промграфика — промышленная графика. Художники промграфики работают над оформлением различных упаковок для товаров, фабричными или фирменными знаками, грамотами, почтовыми марками, афишами, театральными программами, этикетками и другими разнообразными изделиями, необходимыми в нашей жизни. Над созданием красивых и удобных вещей трудятся художники-дизайнеры (см. *Дизайн*).

И еще одна отрасль графического искусства — архиграфика (архитектура + графика). Жизнь современного города с его бурным темпом, с бесконечным транспортным потоком, сложными уличными развязками потребовала создания целой сети указателей и дорожных знаков. Естественно, к этой работе были привлечены художники, которые с учетом характера городских магистралей, психологии пешехода и водителя создают стройную систему указателей и знаков, помогающих современному человеку легко ориентироваться в уличном движении и топографии города.

ГРУНТЫ

Холст, доска, картон и любая другая основа живописного произведения покрыты специальным составом — грунтом. Его наносят для удобства работы и лучшей сохранности произведения. Если художник работает масляными красками на негрунтованном холсте, то они плохо ложатся, жухнут, связующее масло впитывается в ткань, это разрушает холст и красочный слой.

Состав грунта зависит от того, на какой основе и какими красками выполняется картина. По составу связующего вещества различают грунты: масляные, полумасляные, клеевые, эмульсионные, синтетические; по цвету — тонированные или цветные; по способности впитывать масло из красок — тянущие или поглощающие. Составы, свойства и требования к грунтам не были постоянными и менялись в зависимости от художественных задач, приемов работы и наличия материалов.

Грунт, как правило, состоит из 3 элементов: тонкого слоя клея, покрывающего пленкой всю поверхность холста,— проклейки; нескольких слоев грунтовочной краски; тонкого завершающего слоя — «импpriматуры», но он не всегда входит в состав грунта. Проклейка — тонкий слой животного (желатин, казеин) или растительного (крахмал) клея. Она защищает холст от проникновения грунтовочной краски или масла в ткань или на оборотную сторону холста; прочно связывает последующие слои грунта с холстом. Проклейку наносят в 1 или 2 слоя. Грунтовочная краска выравнивает поверхность холста, создает необходимый (чаще белый) цвет и обеспечивает прочное соединение красочного слоя с грунтом; она наносится в 2—3 слоя.

Существует несколько рецептов изготовления грунтов.

Масляные грунты. Одну часть 5%-ного клеевого раствора (желатин, рыбий, столярный клей) смешивают с равным объемом мела. Этим составом холст проклеивают один раз.

Грунтовочная краска изготавливается из уплотненного (полимеризованного) льняного масла, свинцовых белил (можно использовать цинковые или титановые). Соотношение масла и пигмента должно быть таково, чтоб хорошо перетертая краска была гуще, чем белила для живописи.

Первый слой грунтовочной краски равномерно вдавливается ножом на проклеенный холст. После просыхания (1—2 недели) поверхность обрабатывается шкуркой или пемзой, затем берется также грунтовочная масса, разжижается скипидаром и наносится на поверхность широким флейцем или кистью (холст должен высохнуть в теплом месте в течение 2—3 мес).

В XVII—XVIII вв. наряду со свинцовыми белилами применялись какие-либо краски (охры, умбры и пр.), так как в то время широко использовали цветные грунты.

Полумасляные, или комбинированные, грунты представляют собой

клеевой, эмульсионный или синтетический грунт, покрытый одним слоем грунтовочной масляной краски. В настоящее время лучшим составом следует считать синтетический грунт, покрытый титаново-цинковыми алкидными белилами, выпускаемыми Ленинградским заводом художественных красок (ЛЗХК).

Масляные и полумасляные грунты были широко распространены до 2-й половины XIX в.

Клеевые грунты. В литре воды растворяют 50—60 г желатина, добавляют 15 г глицерина. Этим раствором проклеивают холст 1—2 раза. Когда первый слой высохнет, поверхность шлифуют наждачной шкуркой, после чего наносят второй слой. Затем смешивают в равном объеме клеевой раствор, мел и сухие цинковые белила при температуре около 40°С. Если раствор получится густым, в него добавляют тот же раствор клея (он не должен превышать 2,5 объема). Грунт наносят в 2—3 слоя с небольшими перерывами для просыхания.

Казеиновые грунты. В 300 г воды растворяют 60 г казеинового клея, добавляют 30 г глицерина. Если используется чистый казеин, то в воду добавляют 20 г нашатырного спирта. Затем в 100 г клеевого раствора добавляют 10 г цинковых белил (это 1-й слой); 2-й слой — 100 г клеевого раствора и 50 г сухих цинковых белил; 3-й слой — 100 г клеевого раствора и 100 г сухих цинковых белил.

Эмульсионные грунты. Проклейка делается так же, как и для клеевого грунта (на желатине). Для изготовления грунтовочной краски смешивают равные объемы указанного клеевого раствора, цинковых белил и мела. Затем берут 0,3—0,5 объема масла для живописи или натуральной олифы, соединяют с равным по объему количеством желтка. Энергично помешивая, превращают оба раствора в однородную массу при температуре до 40°С. Раствор должен напоминать по консистенции жидкую сметану, для чего можно добавлять тот же раствор клея (но не более 1,5 объема). На проклеенный холст наносят 3—5 тонких слоев грунта с перерывами не более часа.

Синтетические, или поливинилацетатные, грунты. Холст проклеивается один раз 6—7%-ным раствором желатинового клея, после просыхания поверхность тщательно шлифуется; вторая проклейка делается ПВА-эмульсией, разжиженной таким же объемом воды.

Грунтовочная краска приготовляется из равных (один) объемов ПВА-эмульсии, сухих цинковых белил, мела и 2—3 объемов воды. Особенность нанесения синтетической проклейки и синтетического грунта заключается в более длительном растушевывании растворов по поверхности холста до начала подсыхания. Синтетические смеси считаются наиболее прочными для изготовления и полумасляных грунтов.

При пользовании теми или иными грунтами учитывают следующее. Масляные и полумасляные грунты практически не впитывают масло из красок, сохраняют их блеск и прозрачность, но плохо обеспечивают прочность соединения красочного слоя с грунтом (что явилось одной из причин отказа от их применения). Чтобы улучшить прочность связи красочного слоя с такими грунтами, необходимо поверхность просохшего грунта обработать наждачной шкуркой и протереть бальзамно-масляным лаком либо смесью равных частей масла и ретушного лака. После обработки все излишки лака удаляют насухо.

Клеевые или синтетические грунты сильно впитывают масло из красок, что вызывает частичное прожухание и изменение тона. Впитывающие грунты обеспечивают прочную связь красочного слоя с грунтом и полуматовую поверхность живописи, что ценят многие современные художники.

Эмульсионные грунты умеренно впитывают масло из красок, наиболее удобны в работе, но сильно желтеют со временем. Все клеевые, эмульсионные и синтетические грунты (кроме масляных и полумасляных) пригодны для живописи темперой и клеевыми красками.

ГУАШЬ

В переводе с французского слово «гуашь» означает «водяная краска». Гуашевые краски обладают большими кроющими возможностями, непрозрачны, хотя и разводятся водой (см. *Краски*).

В технике гуаши художники пишут по бумаге, картону, фанере, плотному шелку. Работы имеют матовую, бархатистую поверхность. Но при использовании гуаши возникают свои трудности — краски после высыхания быстро светлеют. Требуется немалый опыт, чтобы предугадать степень изменения тона и цвета.

Гуашь была широко известна уже в средние века, когда ею выполнялись книжные миниатюры (обычно в сочетании с *акварелью*) во многих странах Азии и Европы, а в эпоху Возрождения — эскизы, картоны, портретные миниатюры. В России техника гуаши достигла высокого развития в искусстве конца XIX — начала XX в. Художники *В. А. Се-*



Н. П. Акимов. Фрагмент суперобложки книги Е. Л. Шварца «Пьесы». 1959.

ров, А. Я. Головин, С. В. Иванов писали гуашью большие станковые произведения, мастерски используя ее плотный цвет для достижения впечатляющих декоративных эффектов.

По-разному используют технику гуаши известные художники. Так, картина Б. М. Кустодиева «Ярмарка» написана корпусно, в декоративной манере. Пестрые одежды людей, постройки живописец показал обобщенно, особенно ряды палаток, крыш и за ними темную полоску леса. Замечательным мастером гуаши был А. С. Степанов, известный своими произведениями, посвященными пейзажу и животным. Одна из лучших его работ — «Волки». Удивительно живо написаны хищники, голодные, настороженные. Бледен лунный свет, таинственно освещен небосвод. Серебристо-синяя гамма создает ощущение ночной стужи.

Часто обращались к технике гуаши художники объединения *«Мир искусства»*. Нередко они соединяли гуашь с другими материалами. Например, в работе «Прогулка короля» А. Н. Бенуа использовал помимо гуаши акварель, золото, серебро. Применение двух последних материалов придало картине помпезность, столь характерную для тогдашних обитателей Версаля.

Очень часто гуашью выполняются плакаты, эскизы театральных декораций, декоративно-оформительские работы.

КАК РАБОТАТЬ ГУАШЬЮ



Для работы с гуашью лучше всего пользоваться фарфоровой или пластмассовой палитрой с лунками для красок по краям или просто ровной белой доской небольшого размера (30×40 см). Кисти круглые и плоские (см. *Кисти*). Щетинные кисти вы можете употреблять при работе над декоративным панно, плакатами и лозунгами. Но здесь вам понадобятся еще плакатные перья или палочки, заточенные в виде лопаточки. А при работе на большой плоскости используйте флейц — плоскую щетинную кисть. Поверхность покройте гуашью несколько раз, не дожидаясь высыхания краски. Если получились неровности, выровняйте влажным флейцем всю плоскость. Сначала полосы проведите последовательно слева направо по горизонтали, а затем — поверх покрытия. Не наносите слишком толстого красочного слоя: он легко растрескивается и осыпается. Высыхает гуашь при комнатной температуре в течение часа.

Работать лучше на планшете, но можно и на стираторе — фанерном планшете с наружной рамой, зажимающей края бумаги, или с двумя рамами, вставленными одна в другую.

Рисуйте гуашью на белой рисовальной бумаге, оберточной или на сером картоне. Для ровного натягивания бумагу на планшет положите так, чтобы ее края с каждой стороны на 2—4 см были больше планшета. Затем смочите бумагу с обеих сторон губкой, пока она не ляжет ровно. После этого бумагу подсушите ватой, а края планшета смажьте мучным клейстером или декстрином. Наклеивание начинайте с середины планшета, равномерно натягивая во все стороны. Углы закрепите кнопками. Для сушки готовый планшет положите горизонтально на ровное место, бумагой вверх. Ваш материал для работы гуашевыми красками готов.



ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Прикладное искусство. С древнейших времен свойственно человеку стремление к красоте в окружающем его предметном (вещном) мире. С этой целью на простые ткани наносили вышитые узоры, керамику украшали орнаментом и изображениями, сначала выдавленными и процарапанными, затем нанесенными глиной другого цвета. Позднее с этой целью использовали цветные глазури и эмали. Металлические изделия отливали в фигурных формах, покрывали чеканкой и насечкой. Узор, украшение как бы «прикладывались» к предмету, и он становился красивее, богаче, наряднее. Он сохранял свою утилитарную первооснову, свою полезность, но им можно было теперь и просто любоваться, показывать его как достопримечательность. И ценился такой предмет уже не только за то, что был просто полезен, но и за свой узор, за мастерство украшения, благородство материала и тонкость работы. Позднее, в XIX в. эту область художественного освоения предметного мира определили как «прикладное искусство».

На развитии прикладного искусства сказались условия жизни, быта каждого народа, природные и климатические условия его обитания (см. *Народное искусство*). И хотя сегодня изделия прикладного искусства — текстиль, одежда, посуда и т. д. — выпускаются индустриальным способом, они в значительной мере сохраняют национальные особенности. Отчетливо видны, например, национальные черты в текстиле, в фарфоровой посуде. Так, изделия Рижского фарфорового завода отличаются суховатым, четким и мелким орнаментом с использованием в основном коричневых, черных, серых тонов, иногда оживленных розовым или зеленым. Им свойственны изысканные, нередко «тянущиеся вверх» формы, причем особенно распространены кофейные сервизы. Изделия подмосковного Дулевского фарфорового завода, рассчитанные главным образом на сбыт в РСФСР, отличаются яркостью, цветастостью, широкими, как бы открытыми формами, прообразами которых является деревенская глиняная посуда. Здесь более распространены чайные и обеденные сервизы. А среди продукции Ташкентского и Самаркандского фарфоровых заводов преобладают изделия так называемого восточного ассортимента — пиалы для чая, небольшие заварные чайники, блюда для плова, большие пиалы (так называемые кисэ). В росписи обычно используется характерный среднеазиатский орнамент, выполненный синей (кобальтовой) или красной (селеновой) краской. Орнамент напоминает ковровый узор или узоры архитектурной керамики — тех глазурованных кирпичей и плиток, которыми облицованы древние памятники Самарканда, Бухары и других среднеазиатских городов.

Еще более заметны национальные различия в рисунках для плательных тканей, в головных уборах, частично в обуви, хотя сегодня узбекская тюбетейка и грузинская сванская шапочка производятся не вручную, а промышленным способом. Поэтому изделия прикладного искусства, будучи в основе своей утилитарными, включают в себя, однако, и элементы духовной культуры, национальной традиции. Художник, работая над ними, думает не только об их удобстве и соответствии своей функции, но и над тем, чтобы они были красивы, доставляли тому, кто ими пользуется, эстетическое удовольствие. Фарфоровая и хрустальная посуда, по-


Образцы стекла с «венецианской» (филигранной) нитью.

лированная мебель, вазы для цветов, декоративные ткани для покрывал и занавесей и т. д.— это важнейшие элементы художественно-содержательной предметной среды. Они служат практическим целям и одновременно украшают наш быт, создают определенное эмоциональное настроение. Красота и польза в них уравновешены и гармонически дополняют друг друга.

Декоративное искусство. В эпоху рабовладения получило новый толчок зародившееся еще при родовом строе желание людей украшать себя ожерельями, браслетами, кольцами, подвесками, серьгами и т. д. Позднее появились и предметы украшения одежды, а затем и украшения жилища, например ковры, на которых уже не сидели и не возлежали, а вешали на стену для красоты, или напольные вазы — тоже не для цветов и не для воды или вина, а для украшения парадных зал. Здесь уже на первом месте стояла красота. Подобные вещи еще сохранили свою прежнюю целесообразную форму, но их смысл и ценность были именно в красоте. Их «польза» была только в том, что они красивы. Это искусство уже значительно позднее, в XVIII—XIX вв., назвали декоративным (от французского слова «декор» — «украшение»). Изделия декоративного искусства существуют только для украшения помещения, одежды или человека. Если предметы дизайна выпускаются миллионными тиражами, прикладного искусства — тысячами, то декоративные изделия — десятками,


Яркую, живописную дымковскую игрушку любят и дети, и взрослые.



Буйвол. Резьба по кости. Тувинская АССР.



Поднос. Жостово.





Л. И. Азарова. Чайник. Гжель

Кумганы. Дагестанская АССР.



а то и единицами. В них художник проявляет прежде всего свой индивидуальный вкус. Даже когда он использует какие-либо национальные мотивы, они для него лишь один из источников стимулирования творческой активности. Самое важное в произведениях декоративного искусства — общая художественная выразительность, красота вещи в целом.

Как правило, декоративные изделия производятся не на государственных заводах и фабриках, а в мастерских Художественного фонда СССР или даже создаются как авторские вещи и продаются не в магазинах фарфора, тканей, стекла, а в специальных художественных салонах. В основном именно из индивидуальных декоративных произведений формируются и выставочные экспозиции этого вида искусства, ими пополняются и музейные фонды.

Однако декоративные произведения демонстрируют не только вкус и фантазию художника. В них, как и в произведениях других видов искусства, отражаются материальные и духовные интересы людей, и потому в декоративном искусстве определенной исторической эпохи ярко выражены черты стилевого единства (см. *Романский стиль, Готика* и др.). Благодаря произведениям декоратив-

ного искусства широкие массы людей приобщаются к современным представлениям о красоте, они активно влияют на развитие общественных вкусов.

С другой стороны, предназначенные лишь для украшения, особенно общественных зданий и помещений, Дворцов культуры, клубов, фойе театров, ресторанов и т. д., декоративные произведения в своих формах и декоре (который может включать изобразительные элементы) нередко воплощают серьезные политические и социальные идеи. Их красота глубоко содержательна, особенно когда речь идет о торжественных занавесях в театральных залах, тематических гобеленах и даже о небольших нагрудных значках. Эта идейность и образность сближают декоративное искусство с монументальными и станковыми формами искусства.

В нашей стране много художников работает в сфере декоративного искусства. Наиболее талантливые из них награждены государственными и республиканскими премиями, орденами и медалями, имеют почетные звания. Это говорит о том, что декоративное искусство играет важную роль в культурной жизни страны. По степени развития этого искусства можно с полным основанием судить об уровне художественной культуры общества в целом.

Прикладное и декоративное искусство во многих случаях дополняют друг друга. В этом смысле говорят о декоративно-прикладном искусстве.

ДЕТСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШКОЛЫ И ИЗОСТУДИИ

Детская художественная школа — важное звено в *эстетическом воспитании* и *художественном образовании* подрастающего поколения. В детских художественных школах, в изостудиях, кружках изобразительного творчества начали свой творческий путь многие известные впоследствии советские художники. Так, например, изостудия Московского городского Дома пионеров явилась первой художественной школой многих замечательных советских художников. Более 200 воспитанников этой студии стали членами *Союза художников СССР*.

Современная детская художественная школа призвана решать целый комплекс учебно-творческих и воспитательных задач. Здесь у детей средствами изобразительного искусства, художественного творчества формируются основы коммунистического мировоззрения, понимание идейных и нравственных принципов реализма, прививается любовь и интерес к искусству, развивается художественный вкус, понимание прекрасного в жизни и в искусстве.

В художественных школах под руководством опытных педагогов учащиеся овладевают знаниями основ изобразительного искусства, у них формируются навыки рисования с натуры, по памяти, по представлению, развивается умение самостоятельно выполнять сюжетные и декоративные композиции, лепные работы; активность в выборе оригинальных художественных средств. Специальные уроки дают систематические знания об истории изобразительного искусства, знакомят с выдающимися художественными произведениями разных эпох и народов, с жизнью и творческими поисками их создателей.

Одна из задач таких школ — подготовить наиболее талантливых и способных учащихся в профессиональные художественные учебные заведения.

В детские художественные школы, как правило, принимаются дети после 4-го класса общеобразовательной школы. Однако в ряде школ есть группы для школьников 1—3 классов. Наряду с занятиями по рисунку, живописи, композиции, истории изобразительного искусства учащиеся могут совершенствовать свое мастерство также в области лепки, керамики, линогравюры, резьбы по дереву, чеканки по металлу, вышивания и т. п. — в зависимости от местных условий школы, местных и национальных традиций искусства конкретной республики, области, края, города, села.

В основе занятий рисунком и живописью с натуры лежит реалистическое изображение детьми различными художественными материалами (графитные карандаши, акварельные, гуашевые краски, цветные восковые мелки, сангина, пастель, уголь, цветная бумага и т. п.) отдельных предметов и их сочетаний (натюрморт), растений, пейзажа, животных и фигуры человека. Рисунки выполняются как длительные, многосеансные, так и быстрые — наброски и зарисовки. Постепенно учащиеся овладевают закономерностями строения объектов изображения, их пространственного расположения, особенностями линейной и воздушной перспективы, светотени, цветоведения, композиции. Эти знания и навыки используются в тематическом рисовании — рисовании на темы из окружающей жизни, иллюстрировании сюжетов литературных произведений, которое осуществляется по памяти, по воображению, на основе впечатлений от реальных явлений, событий действительности. Это



Юные художники детской художественной школы имени М. К. Чюрлёниса на занятиях. Вильнюс.

могут быть сюжеты из жизни школы, колхоза, стройки или посвященные советским праздникам, полетам в космос, трудовому героизму советских людей, великому прошлому нашей Родины. Один из любимых сюжетов детских рисунков — сказки.

Много внимания уделяется и декоративным работам учащихся — составлению узоров, орнаментов, оформительским эскизам выставочных стендов, плакатов и т. п.

Большое значение в художественном развитии учащихся придается работе на пленэре, а также коллективному посещению музеев, художественных выставок, мастерских художников, встречам с мастерами живописи, графики, скульптуры.

Многие художественные школы функционируют совместно с музыкальными, хореографическими (так называемые школы искусств), что положительно сказывается на общем эстетическом и художественном развитии детей.

Более массовой формой приобщения детей к изобразительному искусству являются изостудии при Домах и Дворцах пионеров, Дворцах культуры, клубах, ДЭЗах. В отличие от художественных школ, где в классах занимаются дети одного возраста, в изостудиях обычно занимаются школьники разных возрастов, что определяет специфику работы в таких студиях — гибкое сочетание общих и индивидуальных методов обучения.

Как правило, все детские художественные школы и изостудии активно участвуют в городских, республиканских, всесоюзных и международных конкурсах, *выставках детского художественного творчества.* Такие выставки — настоящий смотр достижений коллективов школ и изостудий.

Детские художественные школы и изостудии существуют ныне не только в городах, но и во многих поселках нашей огромной страны. Больших успехов в художественном образовании, эстетическом воспитании школьников добиваются в детских художественных школах Москвы и Ленинграда, Киева и Еревана, города Дивногорска и поселка Шушенское Красноярского края, города Кызыл Тувинской АССР и поселка Преображение Приморского края, в других школах, кружках и изостудиях, двери которых открыты для каждого, кто хочет попробовать свои силы в изобразительном искусстве.

ДЕТСКИЙ РИСУНОК

Как-то зимой 1882 г. известный итальянский историк искусства Коррадо Риччи, стоявший во главе охраны памятников старины в Риме, гулял в окрестностях города Болоньи, но был застигнут проливным дождем. Это заставило его искать убежище под аркой, ведущей к Меланчелло, и там знаток высокого искусства с удивлением обнаружил целую выставку «наивного искусства детей». Знаменитый искусствовед всерьез заинтересовался ею и приступил к собиранию детских рисунков. Уже через месяц на основании примерно тысячи рисунков пришел к выводу, что многие черты детских изображений не случайны. Они повторяются из рисунка в рисунок и у разных детей. Взрослые художники никогда так не рисовали. Складывалось впечатление, что это какое-то особое, «детское» ис-

В процессе творчества...



Детский рисунок.



кусство. В 1887 г. Риччи изложил свои впечатления в книге под названием «Искусство детей» (в русском переводе 1911 г. ее назвали «Дети-художники»). С этих пор и принято исчислять начало глубокого и серьезного научного интереса к детскому рисунку.

Конечно же, дети рисовали задолго до появления книги Коррадо Риччи. В раскопках древнего Новгорода нашли берестяные грамоты с детскими рисунками. На портрете XIV в. работы итальянского художника Джиованни Франческо Корото изображен мальчик, который держит в руке рисунок мужской фигуры, сделанный так, как рисуют современные младшие школьники. Складывалось впечатление, что детское искусство не подвластно векам: взрослое искусство меняется, а детское остается все таким же.

Многие черты рисунка сохраняются у человека всю жизнь, так что рисунки бабушек иногда не отличаются от рисунков их малолетних внуков. Однако было замечено, что даже в том случае, когда ребенка не учат рисовать, его рисунки с возрастом все же меняются, приобретают все большую сложность и правильность за счет роста ума, жизненного опыта и более глубокого наблюдения жизни. Был отмечен и такой факт: до 10—12 лет любят рисовать все дети, независимо от таланта, а в более старшем возрасте число детей, рисующих по собственному желанию помимо уроков в школе, резко сокращается. Все это стало объектом пристального внимания специалистов.

Что же сегодня можно сказать о загадочном явлении, называемом детским рисунком? Детский рисунок — это посильное выражение ребенком своих наблюдений и представлений об окружающих предметах и явлениях. Можно о них рассказать словами, а можно нарисовать. Главная особенность рисования, обеспечивающая ему популярность среди детей, — его наглядность: в рисунке предмет выглядит так же, как в жизни, в то время как музыка в нотах или рассказ в книге зашифрованы в виде значков и символов, которые надо долго заучивать. Однако и рисовать окружающие предметы маленький ребенок не сразу начинает так, что их можно узнать.

В развитии детского рисунка различают два основных периода: доизобразительный (до 2,5—3 лет) и собственно изобразительный. Сначала дети наносят на бумагу беспорядочные линии и пятна — «каракули», которые покрывают весь лист. Но вскоре линии и пятна приобретают некоторый порядок, группируются в ансамбли, своеобразные образы, в которых пока ничего нельзя узнать, но ребенок присваивает этим сгусткам линий названия — «мама», «дом», «собака». Еще через некоторое время линии уже напоминают, хотя и очень отдаленно, форму какого-то реального предмета. Начинается изобразительный период детского рисунка.

Откуда же у детей берется умение делать рисунки, похожие на окружающие предметы? Существует множество мнений на этот счет. Так, высказывалась точка зрения, что способность рисовать узнаваемые формы дана ребенку от рождения, учить его этому не надо, как цыпленка — клевать или утенка — плавать. Но вскоре была доказана ошибочность такого взгляда. Согласно другой теории, поскольку глаз ребенка и взрослого устроен одинаково, то детям не хватает лишь техники владения карандашом и навыка движения руки, поэтому детей надо как можно раньше учить по методу взрослых художников. Од-

Детский рисунок.



Детский рисунок.



нако оказалось, что не только рисовать, но и направленно видеть человек учится постепенно. Некоторые исследователи считают, что главную роль играют самостоятельные наблюдения детей: например, ребенок со временем обучается видеть округлую форму лица или яблока и рисует их поэтому как кружочек. Однако другие убеждены, что ребенок учится рисовать, подражая взрослым: взрослые рисуют вместе с ребенком кружочек и говорят: «Это яблоко», а в следующий раз уже сам ребенок называет нарисованный кружок яблоком.

Скорее всего, справедлива именно «подражательная» теория детского рисунка. В тех племенах, где взрослые не рисуют, ни они сами, ни их дети не умеют «читать» плоские изображения реальных предметов и не узнают на фотографии даже своих близких. В развитых странах дети с раннего возраста окружены книгами, картинками, фотографиями, видят пишущих и рисующих людей и постепенно привыкают понимать и «читать» плоские изображения предметов, а отсюда рукой подать до собственного рисунка. Одновременно растет и знакомство детей с формой окружающих вещей.

Деятельность зрения и навыки графической работы — два источника совершенствования детского рисунка. Не сразу рука ребенка овладевает сложными движениями с карандашом и кистью, и только к известному возрасту дети способны правильно видеть особенности формы, цвета и объема предметов. На уровень изобразительных способностей детей влияет не только умелость, но и общее развитие их личности и даже уровень развития культуры всей страны. В результате Великой Октябрьской социалистической революции, общего подъема экономики и культуры страны, благодаря неустанной заботе Коммунистической партии, Советского государства о подрастающем поколении, развитию кино, телевидения, изданию книг для детей, доступности музеев, репродукций произведений изобразительного искусства современные дети, как свидетельствуют исследования, гораздо раньше осваивают многие стороны рисования, чем их сверстники в первые годы Советской власти.

Помимо навыков наблюдения окружающих предметов и практических навыков понимания и выполнения графических изображений в развитии детского рисунка участвует и третий, очень специальный по своему происхож-

КОНСУЛЬТАЦИЯ ПО РИСУНКУ



Нередко ребята, увлеченные рисованием, хотят получить квалифицированный совет по рисунку, композиции и другим вопросам изобразительной грамоты. Где они могут это сделать? Если в вашем городе есть художественная школа, изостудия при Дворце пионеров, Доме культуры, художественный музей, то лучше всего обратиться туда за советом. Суждения и рекомендации опытных педагогов, художников, искусствоведов будут вам полезны.

Ребятам, которые живут в маленьких поселках или сельской местности, где нет ни музеев, ни художественной школы, советуем обратиться в областной центр в вышеназванные учреждения. Полезно принять участие в конкурсах детского рисунка, где ваши работы будут оценены компетентным жюри. Можно прислать свои рисунки в журнал «Юный художник», который дает письменные консультации опытных педагогов и художников.

дению источник — освоение опыта искусства, накопленного за многие тысячелетия. Еще в начале нашего века было установлено, что существует такой уровень владения рисунком, которого сравнительно легко и без особой помощи взрослых достигают все дети. Это уровень бытового наблюдения предметов и их рисования в простом положении (спереди или в профиль). Ведь каждый человек может сделать простое графическое изображение предмета. Однако большинство детей не могут без помощи педагога-художника перейти к более высокому уровню — к так называемому пластическому изображению, например передаче движения тела животных, перспективных изменений и светотени. Эти черты рисунка отсутствуют и у взрослых, не учившихся рисовать.

Овладение опытом искусства требует специальных познаний. Известно, например, что для выразительной речи надо не только знать определенные слова, но и уметь составлять из них предложения, делать нужные паузы и ударения. Так и в рисунке существуют свои «слова», «фразы» и «ударения». Каждый из нас пользуется для этого опытом многих поколений, которые несколько тысячелетий шлифовали и совершенствовали искусство говорить, писать, рисовать.

Этот специальный художественный опыт, накопленный искусством, позволяет впечатлительно для окружающих передать замысел автора. Ведь можно сделать рисунок на любом месте листа бумаги, и маленькие дети рисуют, не задумываясь об этом. Но по опыту искусства мы знаем, как много внимания художники уделяют композиции картины, расположению предметов на холсте.

То же самое можно сказать о работе художников красками, о правилах передачи объема, солнечного освещения. Здесь юным рисовальщикам помогают опытные учителя в

ОФОРМЛЕНИЕ СТЕННОЙ ГАЗЕТЫ

В школах, пионерских лагерях, в других детских коллективах выпускаются стенные газеты. Много труда и времени тратят на них юные художники. Но часто забывают, что стенная газета призвана быть рупором, организатором ребят, что главное в ней не цветистый заголовок, а живое, боевое содержание. Как же сделать, чтобы труд юного художника был применен с пользой, а газета стала и интересной, и красивой?

Заголовок газеты нужно сделать четко, опрятно, красиво и очень просто. Шрифт заголовка должен быть постоянным, как во всякой газете. Если сделать картонные шаблоны букв шрифта, писать заголовок будет несложно: стоит лишь обвести буквы и закрасить их или по шаблону вырезать из цветной бумаги и наклеить. Не надо «украшать» буквы, разрисовывая их, раскрашивая в разные цвета, — все это только затрудняет чтение. Культуре шрифта учитесь у художников, оформляющих книги.

Заметки удобно писать с помощью транспаранта или печатать на машинке на отдельных листках. Если эти листки потом наклеить на цветную бумагу несколько большего размера, вокруг них получаются рамки. Первую букву заметки можно выполнить художественно, как это делается в хорошо оформленных книгах. Заглавия могут быть написаны на отдельных полосках и наклеены над заметками.

Рисунки лучше делать также на отдельных листках. Вместе с заметками они и составят содержание номера газеты. Один рисунок покрупнее может быть помещен в центре. Наряду с рисунками стенгазета немыслима и без карикатур, фотографий (пусть юные фотолюбители тоже поработают). Можно также использовать иллюстративные материалы из журналов, открытки.

Когда заметки, рисунки и фотографии собраны, постарайтесь как можно лучше их скомпоновать на листах вашей газеты. Затем газету склеивают, украшают ее рамкой, цветными или узорными полосами между колонками заметок. Широкие полосы рамок делайте так: линейку положите на два брусочка, кисть, хорошо пропитанную краской, прижмите к бумаге и ведите вдоль линейки — получится совершенно ровная полоса, нужно будет только поправить ее концы.

Газета не должна быть излишне пестрой, многокрасочной. Двумя-тремя хорошо подобранными красками вы сделаете ее художественно привлекательной. Для стенгазеты удобно пользоваться серой или другой цветной бумагой. В этом случае не нужно рамок для заметок, а рисунки можно размещать на полях и между заметками.

Распределите работу между всеми членами редколлегии: одному поручите заголовок, другому — переписку заметок, третий рисует заглавия, еще кто-то сделает карикатуры, заставки, подберет фотографии.

Дружные общие усилия помогут вам сделать стенную газету быстро, хорошо, красиво.



школе, в кружке. Под их руководством дети овладевают искусством рисовать, изучают мастерство больших художников прошлого и настоящего (см. *Детские художественные школы и изостудии*).

ДИЗАЙН

Нас окружают вещи: одежда и обувь, мебель и посуда, авторучка и портфель... Человек их создал, чтобы облегчить себе жизнь, сделать ее более удобной. Знаменитый немецкий философ XVIII в. И. Кант назвал вещи «второй природой». Эта «вторая природа» — предметный мир, нас окружающий.

Но ведь мы стремимся не только к тому, чтобы все вокруг было удобно и целесообразно. Человеку мало одной пользы — он требует еще и красоты. И вот с самых древних времен начинается облагораживание внешних форм предметов, поиски наиболее выразительных пропорций, полировка и отделка поверхности. Предметный мир разделяется на две большие сферы — на предметы, прошедшие эту облагораживающую обработку, то есть приобретающие художественный характер и тем самым как бы приобщившиеся к искусству, и просто предметы, вроде обычной кухонной табуретки или граненого стакана.

Сфера предметов, имеющих художественное значение, все время расширялась и усложнялась. Вначале шла работа, в основном, лишь над формой, над тем, чтобы предмет был максимально удобен для выполнения своей функции и одновременно «удобен» для глаза, т. е. обладал бы соразмерностью частей, удачными пропорциями, приятным для глаза внешним видом. Предпочтение отдавалось функциональным качествам, полезности. Топором надо прежде всего рубить: поэтому у него должно быть острое лезвие, удобная рукоятка, соответствующий вес, увеличивающий силу удара. И его внешний вид должен выражать все эти качества и радовать глаз. Гораздо позже, в XX в., проектирование предметов, в которых польза была бы неразрывно связана с красотой, назвали дизайном.

«Дизайн» в переводе с английского значит «чертеж», «проект», «эскиз», «рисунок», «замысел». Но когда этим термином стали обозначать особую область искусства конструирования предметного мира, то значение его изменилось и расширилось. Смысл дизайна заключается в комплексном, системном подходе к каждой вещи. Область дизайна — это не только мебель, бытовые приборы, посуда, но и станки, машины, транспортные средства, упаковка и тара, реклама и т. д. Проектирование предмета определяется не только непосредственной полезностью, но и его функционированием в самых различных связях, т. е. с учетом того, как этот предмет будет упаковываться, как и на каких транспортных средствах доставляться в магазин, как храниться на складах, как доставляться из магазина покупателю, где и какое место он будет занимать в квартире, какого он будет требовать ухода, как его чистить, как включать в сеть, если это электроприбор и т. д., вплоть до того, как обезопасить этот прибор от случайных повреждений или даже от любопытства детей, стремящихся все разобрать и залезть внутрь...

Следовательно, дизайнер-проектировщик должен быть не только художником, но и социологом, психологом, инженером. Дизайн всегда основан на изучении научных данных, на экспериментальных исследованиях. Поэтому в дизайнерском проектировании такую важную роль играет инженерная психология, эргономика, инженерная физиология, антропометрия, социальная психология и многие другие науки. Ведь даже красота в дизайне имеет свою специфику. Поскольку дизайн имеет дело с предметами, выпускаемыми промышленным способом и массовыми тиражами, то с точки зрения эстетической эти предметы должны удовлетворять вкусы мужчин и женщин, стариков и подростков, колхозников и рабочих, учителей и учеников, а нам известно, как нелегко бывает подчас примирить различные вкусы даже в одной семье.

В нашей стране такой системный и научный подход к проектированию машин, станков, транспортных средств, бытовых предметов, радиотоваров начал развиваться с 1960-х гг. Существует специальный научный центр — Всесоюзный НИИ технической эстетики (ВНИИТЭ) с филиалами почти во всех республиках, где ведется разработка дизайнерских проектов по договорам с заинтересованными предприятиями, а также проводятся научные исследования. Кроме того, ряд министерств и ведомств, а также крупных предприятий-фирм типа ЗИЛ, ВЭФ и других имеют у себя специальные дизайнерские бюро. Подобные институты и бюро существуют в ряде социалистических стран.

Дизайн сегодня превратился в один из символов современной цивилизации. Все основные вещи и предметы в индустриально развитых странах производятся промышленным способом. А при проектировании предметов массового выпуска необходим научный подход, ибо здесь ошибки и просчеты тоже приобретают массовый характер и ведут к огром-

С увлечением занимаются дизайном ребята в кружке художественного конструирования.

Образцы дизайнерских работ советских художников-конструкторов.









ным растратам средств, материалов, времени. Поэтому дизайн распространился по всем странам и постепенно захватывает все больше областей искусства предметного мира — мебель, посуду, кухонную утварь и оборудование, не говоря уже о станках, приборах и т. д. Он проявил себя и в проектировании внутреннего оборудования космических станций, специальных костюмов для космонавтов. При ЮНЕСКО действует особая международная организация — ИКСИД — сообщество национальных организаций индустриального дизайна, куда входит и СССР.

Дизайн — это метод проектирования удобных и красивых вещей на основе научных, в том числе и эстетических, данных. Он поистине отвечает знаменитой поэтической формуле — «алгеброй поверяет гармонию».

ДИОРАМА, ПАНОРАМА

В 1822 г. молодой французский театральный художник Л. Ж. Дагер, впоследствии известный фотограф, изобретатель дагерротипии, удивил зрителей необычным оформлением сцены. Декорации для театрального спектакля он написал на обеих сторонах материала, хорошо пропускающего направленные на него пучки света.

Чередуя прямое и скользящее освещение, Дагер показывал то одну, то другую сторону декораций. При этом возникала иллюзия движения изображений, изменялся их цвет, а все сценическое пространство расширялось и менялось на глазах у публики. Этот метод

оформления сцены получил название диорамы (от греческих слов «диа» — «сквозь», «через» и «орама» — «зрелище», «вид»).

Позднее диорамами стали называть живописные картины в виде длинной ленты, изогнутой (в отличие от панорамы) полукругом. Перед живописным изображением на переднем плане помещаются различные сооружения, реальные и бутафорские предметы. Искусственным освещением различных участков диорамы достигается иллюзия непосредственного перехода пространства реального переднего плана в живописное пространство картины. Диорамы располагаются в специально выстроенных для них павильонах.

Большое распространение диорамы получили в советском изобразительном искусстве. В 1929 г. известный художник-баталист М. Б. Греков создал диораму «Взятие Ростова». Событиям Великой Отечественной войны посвящены произведения *Студии военных художников имени М. Б. Грекова:* «Переправа советских войск через Днепр», «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года», и др.; о событиях гражданской войны рассказывает диорама «Штурм Перекопа» и др.

Панорама (от греческих слов «пан» — «всё» и «орама» — «зрелище», «вид») в отличие от диорамы сочетает живописную картину в виде круглой замкнутой ленты и объемные предметы и макеты переднего плана. Она располагается в специально построенном для нее круглом зале с центральной, обычно затененной смотровой площадкой. Как и в диораме, в панораме важную роль играет искусственное освещение.

Каждый, кому случается побывать в Севастополе, непременно стремится посетить небольшое круглое здание в центре города. Здесь помещается знаменитая панорама «Оборона Севастополя», созданная русским художником Ф. А. Рубо в 1902—1904 гг. В судьбе севастопольской панорамы словно отразилась история самого города-героя. Панорама была открыта в 1905 г. В годы Великой Отечественной войны ее спасли от уничтожения гитлеровскими варварами героические моряки Черноморского флота. После войны произведение Рубо было восстановлено советскими реставраторами и вновь открыто для обозрения в 1954 г.

С затененной смотровой площадки в центре зала разворачивается грандиозное зрелище севастопольской обороны 1854—1855 гг. По всей окружности на переднем плане размещены реальные предметы — неприхотливая солдатская и матросская утварь, оружие, кучки ядер, корзины с песком, макеты оборонительных сооружений. Мы видим и защитников Севастополя, занятых нелегким ратным трудом. А дальше размещена огромная лента живописной картины, охватывающая весь круг горизонта. Искусственное освещение, выхватывающее из мрака одни сцены, а другие оставляющее в полутени, создает иллюзию непосредственного перехода реального пространства переднего плана в живописную плоскость картины. Зритель становится как бы



Ф. А. Рубо. Панорама «Бородинская битва» (фрагмент). 1911. Москва.

непосредственным наблюдателем совершающихся у него на глазах героических событий.

В 1962 г. в Москве, на Кутузовском проспекте,. открылась панорама Рубо «Бородинская битва» (1911), рассказывающая о самоотверженной борьбе русского народа с наполеоновской армией в Отечественной войне 1812 г. Произведения Ф. А. Рубо показали будни войны, героический подвиг народных масс и заняли достойное место в развитии этого вида искусства.

Событиям Великой Отечественной войны посвящена панорама «Сталинградская битва», выполненная в 1982 г. в Волгограде группой художников Студии имени М. Б. Грекова, и др.

ДРЕВНЕГО ДВУРЕЧЬЯ ИСКУССТВО

В конце IV тысячелетия до н. э. на юге современного Ирака, там, где реки Тигр и Евфрат впадают в Персидский залив, возникла одна из древнейших цивилизаций нашей планеты. Ее создателями были шумерийцы. Свою страну они называли Шумер, а лежащие к северу и заселенные семитическими племенами земли — Аккад. Впоследствии вавилоняне и ассирийцы, унаследовавшие культуру Шумера, назвали эту долину Сеннаар — Двуречье, а древние греки дали ей имя Месопотамия («Страна между реками»).

Земля, на которой жили шумерийцы, — плоская равнина с жарким и засушливым климатом, край болот и озер, покрытых густыми зарослями тростника, но крупные лесные массивы здесь отсутствуют. В течение веков Тигр и Евфрат не раз меняли свои русла, что сопровождалось катастрофическими наводнениями, память о которых сохранилась в шумерских мифах о потопе. В суровой борьбе с природой шумерийцы создали свою культуру. Они осушили болотистую почву, построили дамбы, каналы и плотины, изобрели гончарный круг, форму для выделки кирпича, повозку со сплошными деревянными колесами, плуг-сеялку, парусную лодку, освоили технику обработки камня и драгоценных металлов, научились возводить арки, сводчатые перекрытия и купола, накопили бесценные сведения в области естественных наук, создали сложную систему клинообразной письменности, первый календарь, своеобразные эпические сказания.

В первой половине III тысячелетия до н. э. в Шумере складывается раннеклассовое общество и появляются рабовладельческие города-государства, среди которых наиболее значительными были Ур, Урук, Лагаш, Эриду, Киш, Ниппур, Сиппар, Шуруппак, Адаб, Эшнунна. Их правители возводили свою власть к богам, и вся духовная культура Шумера была пронизана религиозным мировоззрением. Оно всецело определяло развитие зодчества и изобразительного искусства Древнего Двуречья.

Храм божества-покровителя, в сооружении которого принимали участие все жители,

Голова богини из Урука. Начало III тысячелетия до н. э. Иракский музей. Багдад.



занимал центральное место в городе. Обычно его строили из необожженного кирпича-сырца на высоком искусственном холме. Массивные стены здания расчленялись по вертикали чередующимися выступами и нишами. Внутри храма находился открытый дворик, откуда можно было попасть в узкие и длинные залы со сводчатыми перекрытиями. Особую роль в шумерской архитектуре играли ступенчатые храмы — зиккураты (что означает «дом горы»).

Один из таких храмов — зиккурат бога луны Нанны в Уре (XXI в. до н. э.) — стоял на платформе десятиметровой высоты. В его основании лежал прямоугольник размерами 65×43 м. Над ним поднимались три ступени, которые увенчивал небольшой храм, облицованный голубыми изразцами. Ступени зиккурата были связаны между собой лестницами.



Зиккурат бога Луны Нанны в Уре. XXI в. до н. э.





Слева внизу: Охота на львов. Фрагмент рельефа из дворца царя Ашшурбанапала в Ниневии. Ок. 669—633 до н. э. Известняк. Британский музей. Лондон.

Справа: Победная стела Нарам-Суэна, найденная в Сузах. Ок. 2300 до н. э. Красный песчаник. Лувр. Париж.

В дни торжественных празднеств тысячи зрителей созерцали процессии жрецов, которые под звуки музыки поднимались по лестницам к храму.

С культовыми представлениями связаны и памятники шумерской скульптуры. Мировой известностью пользуется мраморная голова богини из Урука, исполненная в начале III тысячелетия до н. э. и принадлежавшая несохранившейся деревянной фигуре, прикрепленной к стене храма. Лицо богини с огромными, некогда инкрустированными глазами, с соединенными над переносицей бровями привлекает величавым спокойствием и суровой отрешенностью. Рядом с этим шедевром гораздо менее совершенными кажутся небольшие статуэтки молящихся, которые приносили в дар храмам знатные шумерийцы. Вырезанные из камня фигурки от 20 до 40 см высотой стояли вдоль стен храма или на специальных постаментах в непосредственной близости от культового изваяния. Иногда на спине или плече статуэтки высекали короткую надпись с именем дарителя. Застывшие в неподвижных, фронтальных позах, с руками, сжатыми в ритуальном жесте перед грудью, то слишком вытянутые, то чрезмерно приземистые по своим пропорциям, с широко открытыми, будто видящими божество глазами и торчащими, словно птичьи клювы, носами, эти статуэтки воплощали условный образ человека, отвечающий магическому назначению скульптур.

Высокого мастерства достигли в Древнем Двуречье резчики по камню, с виртуозным искусством исполнявшие изображения на небольших цилиндрических печатях. Когда такой цилиндр прокатывали по сырой глиняной табличке, вырезанный на поверхности камня узор

Так называемый «штандарт» из Ура (фрагмент). Ок. 2600 до н. э. Британский музей. Лондон.



или рисунок отпечатывался в зеркальном отражении в виде выпуклого рельефа. Великолепные образцы ювелирного искусства были открыты в гробницах урских царей, которые раскопал знаменитый английский археолог Леонард Вулли. Там же обнаружили две деревянные панели, покрытые битумом и украшенные изображениями из лазурита и перламутра, — так называемый урский «штандарт», на котором шумерский художник запечатлел сцены войны и мира. К лучшим памятникам торевтики — искусства художественной обработки металла принадлежит кованная из меди голова царя Саргона (XXIII в. до н. э.). В образе правителя, впервые объединившего под своей властью Шумер и Аккад, скульптор создал идеализированный тип героя, наделенного сознанием гордого величия, внутренней силы и нравственного достоинства.

На рубеже III и II тысячелетий до н. э. Южное Двуречье завоевали семитические племена вавилонян, которые восприняли духовную культуру Шумера и усвоили традиции шумерского искусства. Во II тысячелетии до н. э. они стали достоянием всех народов Ближнего Востока, чьи государства сменяли друг друга на территории Двуречья. Влияние наследия Шумера в значительной степени сказалось в искусстве Ассирии и Вавилона, двух великих государств, расцвет которых приходится на первую половину I тысячелетия до н. э.

В IX—VII вв. до н. э. Ассирия, расположенная в северной части Двуречья, стала крупнейшей военно-рабовладельческой державой Передней Азии. Ее цари завоевали Южное Двуречье, Сирию, Финикию, Палестину, Юго-Западный Иран. Ассирийские войска часто совершали грабительские набеги на территории Аравии, Малой Азии и Армянского нагорья. Несметные богатства покоренных народов стекались в главные города Ассирии — Ашшур, Кальху, Ниневию. Постоянные войны определили характерную особенность ассирийского зодчества — расцвет крепостной архитектуры. Ее образцом служит раскопанный в середине XIX в. французским археологом Ботта город Дур-Шаррукин, резиденция царя Саргона II. Построенный по единому замыслу в 713—707 гг. до н. э., он был окружен гигантской, мощной крепостной стеной, высота и толщина которой равнялись 23 м. Над городом, на глинобитной террасе площадью 10 га, поднималась цитадель — грандиозный царский дворец, включавший 210 залов и 30 внутренних дворов. Ансамбль дворца отличался асимметричной планировкой, что типично для глинобитной архитектуры Древнего Двуречья.

У порталов дворца стояли, как часовые, высеченные из монолитных глыб мягкого местного камня фигуры фантастических крылатых быков с человеческими головами. Ассирийцы называли их «шеду» или «ламассу» и верили, что эти изваяния должны защитить дворец и священную особу царя от враждебных сил. При взгляде на каменных исполинов в фас видны были только две передние ноги, и они казались неподвижно стоящими. В профиль же у фигур обнаруживались четыре ноги, и тогда они выглядели идущими. Этот своеобразный эффект создавался благодаря наличию у скульптур пяти ног.

Стены во дворцах ассирийских царей украшали бесконечные ряды рельефов, высеченных на тонких алебастровых плитах. Подобно летописям, они повествуют о войнах и сражениях, осаде городов и казнях пленников. Видное место занимают религиозные церемонии и эпизоды охоты. И всюду главным героем выступает ассирийский царь. Стремление прославить его могущество и доблесть определяет круг сюжетов, которые привлекают внимание скульпторов.

Непревзойденной вершиной ассирийской пластики по праву считаются рельефы из дворца Ашшурбанапала (VII в. до н. э.) со сценами охоты на львов. Талантливый мастер запечатлел театрализованное зрелище — поединок царя, сопровождаемого телохранителями, с хищниками, которых для этой цели отлавливали и в деревянных клетках доставляли на арену в окрестностях ассирийской столицы Ниневии.

Мы видим то пешего царя, пронзающего

мечом прыгающего на него льва, то царя в окружении охотников на мчащейся колеснице, за которой остаются тела убитых и смертельно раненных зверей. Монументальные композиции привлекают напряженной динамикой и подлинно эпической силой. Безупречно моделированные фигуры людей и животных свободно располагаются на плоскости рельефа. Художник зорко подмечает естественные позы и повадки зверей, создает предельно выразительную и глубоко драматичную картину кровавой резни. В жанре монументального рельефа наиболее ярко отразились эстетические представления, свойственные искусству Ассирии.

В конце VII в. до н. э., когда враги Ассирии нанесли ей смертельный удар, главенствующее положение на целое столетие перешло к Вавилону, который вписал последнюю главу в историю художественной культуры Древнего Двуречья. Заново отстроенный при царе Навуходоносоре II, Вавилон стал крупнейшим городом древнего мира. Как показали раскопки, его площадь составляла 10 км^2. Тройное кольцо крепостных стен, длиной 18 км и высотой 25 м каждая, опоясывало Вавилон и его пригороды. Главные ворота города, носившие имя богини Иштар, были облицованы глазурованными кирпичами и украшены изображениями священных быков и драконов. От ворот «дорога процессий» вела в центральное святилище Эсагилу, где находились величественный храм бога Мардука, покровителя Вавилона, и знаменитый зиккурат Этеменанки (храм «связь земли и неба») — семиступенчатая башня высотой 90 м, с которой связана библейская легенда о «вавилонском столпотворении». Писатели древности с восторгом отзывались о мосте через Евфрат длиной 115 м, соединявшем две половины Вавилона — Старый город и Новый город. К семи чудесам света причисляли «висячие сады», построенные царем Навуходоносором II для своей любимой супруги — мидийской царевны. В 538 г. до н. э. Вавилон был завоеван войсками персидского царя Кира, и вся долина Двуречья вошла в состав огромной Персидской державы, которая унаследовала лучшие достижения духовной культуры цивилизаций Древнего Двуречья, от Шумера и Аккада до Ассирии и Вавилона.

ДРЕВНЕГО ЕГИПТА ИСКУССТВО

История Древнего Египта охватывает несколько тысячелетий — с конца V тысячелетия до н. э. до IV в. н. э.

За столь значительное время в Древнем Египте было создано огромное количество великолепных построек, скульптур, произведений живописи, декоративно-прикладного искусства. Многие из них остаются непревзойденными образцами высочайшего мастерства и творческого вдохновения.

Древние египтяне полагали, что человека после смерти ждет загробная жизнь. Для того чтобы она была благополучной, следовало неукоснительно соблюдать ряд условий. Прежде всего нужно подумать о «ка»— двойнике человека. Когда человек умирал, «ка» оставался, но при одном условии: для него должно найтись вместилище, например портретная статуя из твердого камня или дерева, обязательно передающая точный облик покойного,— иначе «ка» в нее не вселится. А если скульптур будет несколько, то «ка» может переходить из одной в другую.

Для «ка» необходимо жилище — гробница. Она неприкосновенна: каждого, кто причинит ей вред, ждет проклятие умершего и кара богов. Чтобы умерший ни в чем не нуждался в загробной жизни, стены гробницы покрывались многочисленными рельефами и росписями. Их задача — заменить для «ка» то, что окружало человека на земле.

Подобные верования обусловили возникновение — впервые в истории человечества — портретного жанра, создание множества подлинно реалистических произведений уже в период Древнего царства.

Религиозные представления египтян почти не менялись тысячелетиями. Зависимое от религии искусство подчинялось особым канонам. Так, согласно «Предписаниям для стенной живописи и канону пропорций», человек изображался по такой схеме: голова в профиль, глаза, плечи и руки в фас, ноги в профиль. Для скульптур поза и раскраска тоже были раз и навсегда узаконены.

Но хотя возможности художников были ограничены жесткими требованиями правил, многие из них сумели глубоко и тонко показать внутренний мир человека, его чувства и переживания.

Вот две статуи — принцессы Нофрет и принца Рахотепа. Кажется, что перед тобой живые люди, о чем-то напряженно думающие, хотя скульптор запечатлел красоту Нофрет и мужественный облик Рахотепа почти пять тысячелетий назад.

В середине III тысячелетия до н. э. — за двадцать веков до расцвета искусства Древней Греции неизвестным гениальным ваятелем создано скульптурное изображение писца Каи. Он сидит, скрестив ноги, внутренне собранный, готовый записывать приказы фара-

она. Умное лицо выражает угодливость и хитрость ловкого придворного. Тонкие сжатые губы, напряженный внимательный взгляд, застывшая в немом ожидании поза потрясают правдивостью, совершенством исполнения. Глаза так искусно инкрустированы алебастром, черным камнем, серебром и горным хрусталем, что кажутся живыми.

...Почти в любом месте Нильской долины видны ее восточные и западные рубежи — желтеющие в мареве знойного воздуха пески и каменистые возвышенности Ливийской и Аравийской пустынь. А между ними возделанная земля, каждая горсть которой была перебрана руками феллахов еще в древности. Вереницы финиковых пальм, хлопковые плантации, каналы и дамбы, могучая река...

Но что за острые зубцы врезались в небо у самого горизонта? Это пирамиды фараонов Хеопса, Хефрена и Микерина — жилища, предназначенные для посмертной жизни владык. Самую высокую — гробницу Хеопса построил архитектор Хемиун в XXVII в. до н. э. близ Мемфиса, первой столицы Древнего Египта. Стремясь выразить идею исключительности фараона, незыблемости его власти, принадлежности к рангу богов, безусловных и абсолютных повелителей человека, Хемиун выбрал такое место для постройки, чтобы она была заметна отовсюду. Эта пирамида была воздвигнута руками рабов. Сто тысяч человек строили ее в течение 20 лет: выламывали каменные глыбы, обтесывали их, с помощью канатов тащили к месту строительства. Масса людей погибла от непосильного труда и голода. Гигантские сооружения Древнего Египта остались в веках как памятник этим безвестным строителям.

Хемиун, прекрасно знавший математику, астрономию и другие точные науки, нашел единственно верные пропорции пирамиды. Представьте себе ее более узкой у основания — она станет казаться выше, но потеряет устойчивость; при более широком основании пропадет ощущение величия, устремленности вверх. Таким образом, геометрия оказалась совсем не чуждой искусству.

Со временем право быть столицей отвоевал у Мемфиса город Фивы, расположенный в Верхнем Египте. Здесь, над восточным берегом Нила, поднялись два грандиозных храма бога солнца Амона-Ра—Карнакский и Луксорский. Лучшие зодчие страны работали над их созданием. Один из архитекторов, Инени, имел полное право сказать: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца...»

Луксор — современное название Фив. Сейчас это тихий городок, осененный славой памятников искусства, даже в развалинах поражающих красотой, величием, монументальностью.

Монументальность — черта, характерная для всего древнеегипетского искусства. Монументальны даже маленькие статуэтки — их формы обобщены, позы внушительны и торжественно неподвижны, выражения лиц спокойны, а взоры как бы устремлены в бесконечность. Все временное, частное, преходящее, казалось бы, не волнует людей, увековеченных ваятелями. Но нередко за внешней отрешенностью угадываются скрытые думы и переживания, человечность, «земная» теплота души.

Рельефы и росписи, ясные по рисунку, локальные по цвету, плоскостные, прекрасно ложащиеся на поверхность стены, также монументальны.

Поражают не только размеры построек и скульптур, но и то, как они вписаны в пространство. Древнеегипетские скульпторы прекрасно учитывали особенности географической среды. Множество пилонов (башен, оформляющих вход в храм), колонн, высоких стен, обелисков... Отблески неба, песка, известняка, песчаника, смешиваясь, дают всевозможные оттенки — целая симфония бликов и рефлексов! Благодаря им даже многотонные каменные блоки кажутся легкими, воздушными.

Под палящим солнцем чеканными выглядят контуры иероглифов, выявляя объем скульптур и фактуру материала. Рельефы покоряют красотой очертаний и тончайшей моделировкой, хотя изображение нередко выступает всего на 1—1,5 мм над плоскостью стены. Интересно, что рельефы создавались в расчете не только на солнечное, но и на любое другое концентрическое освещение, например от факела: пламя колебалось — фигуры словно оживали.

Противоположный от Луксора берег — низкая равнина, над которой возвышаются две статуи фараона Аменхотепа III. Когда-то эти исполинские фигуры, названные греками Мемноновыми колоссами, находились перед пилонами огромного храма. От него теперь не осталось и следа. Длинные аллеи сфинксов вели к Нилу (те, что украшают берега Невы, вывезены в Петербург в 1832 г. именно отсюда).

С запада долину обрамляют скалы. В одном месте они расступились, будто огромный сфинкс широко расставил лапы, оберегая бесценное сокровище — храм царицы Хатшепсут, знаменитой женщины-фараона, правившей Египтом в конце XVI в. до н. э.

Статуи Рахотепа и его жены Нофрет. Из гробницы Рахотепа в Медуме. Фрагмент. IV династия. XXVIII в. до н. э. Раскрашенный известняк. Египетский музей. Каир.

Статуя писца Каи из Саккары. Середина III тысячелетия до н. э. Раскрашенный известняк. Лувр. Париж.







Погребальная ладья. Среднее царство. XII династия. Начало II тысячелетия до н. э. Египет.

Храм этот — одно целое с окружающим пейзажем. Он словно вытекает из огромной отвесной скалы, ступенями террас спускаясь к долине, протягивая к ней пологие пандусы, вторя горным склонам. Ряды стройных колонн прекрасно согласуются с вертикальными складками скал. И в то же время формы сооружения своей подчеркнутой геометричностью и строгой ясностью утверждают его рукотворность, словно напоминая, что перед нами плод размышлений и вдохновенного труда человека. Такое сочетание единства с природой и противопоставления ей сообщает строению особую красоту.

Недалеко от храма царицы Хатшепсут расположена Долина Царей, где среди прочих усыпальниц находится знаменитая гробница Тутанхамона. Правление Тутанхамона — конец удивительного, очень краткого и яркого периода в истории Древнего Египта, так называемого Амарнского, когда в XIV в. до н. э. Аменхотеп IV осуществил религиозную реформу. Вместо старых богов, объявленных ложными, он провозгласил нового — Атона, отождествляемого с солнечным диском, а сам стал именоваться Эхнатоном — «Духом Атона».

Прежние храмы были закрыты, Фивы покинуты ради новой столицы, получившей название Ахетатон — «Небосклон Атона» (теперь на ее месте находится небольшой поселок Эль-Амарна — отсюда название исторического периода). Для строящихся храмов и дворцов требовалось огромное количество статуй, рельефов, росписей. Поэтому в Ахетатоне появилось множество мастерских скульпторов и живописцев.

В творчестве художников усилился интерес к пейзажу, животным, растениям, воспроизведению бытовых сцен, созданию реалистического образа человека. Появилось новое в изображениях фараона и членов его семьи:

Зодчий Хемиун. Пирамида фараона Хеопса в Гизе. III тысячелетие до н. э. Египет.



явственно выраженное портретное сходство с оригиналом, отказ от его приукрашивания. В предшествующие времена это считалось недопустимым.

Самые знаменитые произведения того времени связаны с именем начальника скульпторов Тутмесом. Ему приписываются знаменитые портреты Нефертити, жены Эхнатона.

Скульптурный портрет Нефертити сделан из кристаллического песчаника, великолепно передающего цвет смуглого, загорелого тела. Удивительна нежность щек, висков, шеи, чуть улыбается рот, на губах еще сохранились следы красной краски. Прекрасное лицо кажется живым, излучающим тепло, неуловимо меняющим выражение.

Искусство Древнего Египта не мыслилось без ярких и чистых красок: празднично расцвечивались архитектурные сооружения, раскрашивались скульптуры и рельефы, звонко расписывались стены. Краски были минеральные. Белая добывалась из известняка, черная — из сажи, красная — из красной охры, зеленая — из тертого малахита, синяя — из кобальта, меди, тертого лазурита, желтая — из желтой охры. На стенах храма царицы Хатшепсут раскраска некоторых рельефов сохранилась до сих пор!

Зодчий Сенмут. Храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. XVI—XV вв. до н. э. Египет.



Колоннада храма Амона-Ра в Луксоре. XV в. до н. э. Египет.

Внизу справа: Жрец Усерхет. Фрагмент росписи гробницы Усерхета в Фивах. Искусство Нового царства. XVI—XI вв. до н. э. Египет.





Тутмес. Портрет царицы Нефертити. 1-я четверть XIV в. до н. э. Египет. Песчаник. Государственные музеи. Берлин.



Вот, например, живая сценка — плывущие в лодке рыбаки («Рыбачья лодка», фрагмент росписи в гробнице Ипи в Фивах, ок. 1298—1235 до н. э.). Изображение пронизано удивительным ритмом: повторяются жесты рук и позы сидящих, белые треугольники набедренных повязок, рябь голубого водоема. Красиво чередуются коричневые краски разных оттенков. Но этот порядок вдруг нарушается неожиданным поворотом головы переднего гребца, что вносит в композицию равновесие. А множество устремленных вверх линий и пятен как бы сдерживает, успокаивает протянутая рука кормчего. Нет ничего надуманного — все подсказала сама жизнь.

Древнеегипетским художникам было свойственно ощущение красоты жизни и природы. Их произведения рождены и математическим расчетом, и трепетностью сердца. Зодчих, скульпторов, живописцев отличало тонкое чувство гармонии и целостный взгляд на мир. Это выражалось и в достоинствах каждого отдельного произведения, и в стремлении к синтезу — созданию единого архитектурного ансамбля, в котором находили место все виды изобразительного искусства.

«Я был художником, опытным в своем искусстве... Я умел передать движение фигуры мужчины, походку женщины, положение размахивающего мечом и свернувшуюся позу пораженного... выражение ужаса того, кто застигнут спящим, положение руки того, кто мечет копье, и согнутую походку бегущего. Я умел делать инкрустации, которые не горели от огня и не смывались водой» — так говорил скульптор, живописец и мастер декоративно-прикладного искусства Иртисен, живший в XXI в. до н. э. Но он, разумеется, не полагал, что достиг полного совершенства. Недаром в «Поучениях Птахотепа», написанных сорок пять веков назад и изучавшихся на протяжении многих столетий в древнеегипетских школах, утверждается: «Искусство не знает предела. Разве может художник достигнуть вершин мастерства?»

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

Древнерусским искусством принято называть период истории русского искусства, который начался со времени возникновения Киевского государства и продолжался вплоть до петровских реформ (с IX до XVII вв.). В тысячелетней истории русского искусства на этот период приходится более семи веков.

Древнерусское искусство характеризует первую ступень в художественном развитии русского народа. Но его нельзя считать всего лишь преддверием, предысторией русского искусства. В нем впервые обозначились черты, которые позднее стали существенными признаками русского художественного творчества. Эти черты проявляются достаточно ясно, чтобы можно было говорить о его самобытности уже в эту раннюю пору.

Древнерусское искусство развивалось в период сложения и расцвета феодализма в России. Феодальное государство неизменно опиралось на авторитет церкви, в религии оно видело одно из средств укрепления существующего общественного порядка. Соответственно этому искусство, как и вся духовная культура того времени, призвано было служить церкви. Круг тем и сюжетов изобразительного искусства был преимущественно религиозным, главное назначение живописи — культовое, церковное, самый характер художественного выражения отмечен чертами средневековой религиозности.

Однако в Древней Руси развивалось и чуждое церковности народное творчество. В условиях феодального общества его проявление было ограничено рамками декоративно-бытового применения. Но мотивы жизнеутверждающей праздничности, здоровой радостности, словно отзвуки народных песен и народной поэзии, проникали и в искусство церковное, вытесняя или ослабляя свойственное ему суровое, аскетическое настроение.

Искусство при всей его классовой ограниченности выходило за пределы узкоцерковных задач и отражало многообразные стороны жизни русского народа. Лучшие его мастера стремились сделать свое творчество понятным и близким народу. В сказочных, полуфантастических образах древнерусского искусства заключен глубокий жизненный, философский, поэтический смысл. И мы, сегодняшние зрители, должны понять его.

Начальный период в развитии древнерусского искусства определяется искусством восточных славян. Они занимались земледелием, поклонялись божествам, олицетворявшим силы природы, создавали изображения этих богов — так называемых идолов. Многие из мифологических мотивов, таких, как образы праматери-покровительницы рода, священных коней, жар-птицы, прочно вошли в народное сознание, были бережно сохранены в крестьянской вышивке и резьбе вплоть до наших дней. Но они утратили свой первоначальный смысл и превратились в занимательную сказку, мотив затейливого узора.

Древнейшее художественное творчество славян полнее всего выразилось в производстве украшений и предметов быта, особенно металлических изделий: колец, ожерелий, запястий, серег, нередко покрытых тонким узором черни и эмали. Это художественное ремесло было самобытно и несло печать высокого мастерства.

С укреплением Киевского государства и принятием христианства искусство приобрело монументальный, величественный характер, обогатилось традициями византийской культуры, но в значительной мере утратило поэтическую свежесть и сказочную наивность. Новое монументальное искусство достигло своего расцвета уже в XI в. Характерным памятником этого времени служит Софийский собор в Киеве. Его мозаики и фрески, выполненные, видимо, византийскими мастерами, поражают величием общего замысла. В истории искусства существует немного примеров единства архитектурного замысла и настенной живописи, равных по силе воздействия Софийскому собору. Подобно тому как снаружи двенадцать малых куполов увенчивал главный купол, так внутри над множеством изображений отдельных персонажей, расположенных на столбах, на стенах и на сводах, царил суровый образ вседержителя. Вступая под своды собора, видя фигуры в золотом сиянии мозаики, древние киевляне приобщались к христианскому пониманию небесной иерархии, которая своей незыблемостью должна была укреплять авторитет иерархии земной.

В XI в. в Киеве работали греческие мастера — строители и живописцы. По их замыслу возводились храмы и украшались мраморными плитами, мозаиками, фресками и иконами. В XII в. в Киев была привезена из Константинополя знаменитая икона Владимирской богоматери, один из лучших памятников византийской иконописи. Однако это не значит, что древнейшие памятники Киева нужно рассматривать как заимствованные. Приезжие мастера нашли в Киеве иную общественную среду, чем та, что окружала двор византийского императора. Богатый жизненный опыт славян, их здоровое, жизнерадостное мироощущение воплотились и в художественных образах. Искусство утратило отпечаток мрачного аскетизма, свойственного византийскому искусству XI—XII вв.

Среди городов обширного Киевского государства Киев был главным художественным центром. Только здесь развивалось тонкое искусство мозаики. Здесь же создаются великолепные образцы книжного (знаменитое «Остромирово евангелие», украшенное раскошными миниатюрами, 1056—1057) и декоративно-прикладного искусства. Влияние киевской художественной школы сказывается во всех русских городах.

Уже в конце XI в. Киевское государство начинает распадаться на мелкие княжеские уделы. Во второй половине XII в. Киев теряет ведущее политическое и культурное значение, оно переходит к Владимиро-Суздальскому княжеству.

Искусство Владимиро-Суздальской Руси развивалось на протяжении почти целого столетия (середина XII— начало XIII в.). За это время оно внесло заметный вклад в историю не только русской, но и мировой культуры. Наиболее ярко характерные черты владимиро-суздальского искусства выразились в архитектуре. Владимирцы были превосходными строителями. Кроме деревянных построек было много каменных сооружений. Владимирские резчики в совершенстве владели техникой обработки камня, умело использовали приемы плоской деревянной резьбы.

Расцвет зодчества во Владимире падает на время княжения Андрея Боголюбского. В это время были построены Успенский собор и знаменитый своим совершенством храм Покрова на Нерли (1165). Согласно старинному источнику, князь построил храм «на лугу» в ознаменование своей печали о смерти любимого сына. В этом здании поражает стройность и изящество, исключительное богатство новых, небывалых ранее соотношений между его частями. Белизной камня, правильностью и стройностью силуэта Нерлинский храм выделяется из окружающего его пейзажа. Это гордое утверждение человеком красоты своего творчества. Храм этот не способен отвратить человека от реального мира. Всем своим обликом он призывает человека оглянуться на окружающий мир, порадоваться тому, что между делом его рук и природой нет никакого разлада.

Специфическая особенность владимиро-суздальских храмов — скульптурная декорация. В Дмитриевском соборе во Владимире (1194—1197) вся верхняя часть наружных стен сплошь покрыта резными украшениями. Здесь можно видеть и царя Давида, и Александра Македонского, возносимого на небо грифонами, и охотников, и фантастических зверей, птиц — все это рассеяно среди диковинных трав и пышных цветов. Каждое изображение располагается на отдельном камне, но все вместе они складываются в стройное целое и составляют подобие узорчатой ткани, словно наброшенной поверх каменного массива храма. Особенно пышны рельефы на стенах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234).

Храм св. Софии в Киеве (Софийский собор). 1037. Реконструкция.

Внизу: Дмитриевский собор в г. Владимире. 1194—1197.



Полуязыческие, полусказочные мотивы декора использовались для украшения только наружных стен храмов, все пространство внутри было предоставлено фрескам и иконам, которые отличались от рельефов по своим сюжетам и характеру.

Наряду с городами Владимиро-Суздальского княжества крупнейшим центром художественной жизни в XII в. был Новгород. Если владимиро-суздальское искусство отражало возрастающую мощь великокняжеской власти, то в Новгороде искусство несло более заметный отпечаток народного воздействия. Здесь вырабатывается свой особый стиль, проявившийся в суровой простоте и сдержанном величии новгородских фресок и икон.

Новгородцы находились на окраине русских земель, они постоянно сталкивались с другими народами. В них рано окрепла любовь к родному городу и к своей земле. Искусству принадлежала большая роль в упрочении этого чувства в народном сознании. Новгородские храмы были наглядным воплощением их гордого самосознания, в своей живописи новгородские мастера выражали идеалы мужества и силы характера, которые в те суровые годы были главной мерой оценки человека. Эти черты новгородского искусства наиболее ярко выразились в архитектурных образах Софийского собора и Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, в росписях храма Спаса на Нередице.

В произведениях русского искусства этого периода ясно проявляются черты общности культуры. Русские постройки XII в. отличаются от византийских и романских храмов простотой, ясностью и цельностью композиций, мягкой закругленностью форм. Все большее значение приобретает эстетическая ценность произведений искусства. Летописцы того времени непременно отмечают красоту церквей, храмов, икон, росписей, чутко угадывая совершенство подлинного искусства. Древняя Русь шла неустанно вперед, русские мастера проявляли в своих исканиях изобретательность и смелость. Здесь было то понимание величия стоящих перед искусством задач, которое могло родиться у народа с великим будущим.



Церковь Покрова на реке Нерль (близ г. Владимира). 1165.

Андрей Рублев (?). Ангел. Миниатюра из «Евангелия Хитрово». 90-е гг. XIV в. Государственная библиотека имени В. И. Ленина. Москва.



Феофан Грек. Богоматерь. Икона из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. Начало XV в.



Монголо-татарское нашествие нанесло тяжелый удар блестящему расцвету русской художественной культуры. Города были подвергнуты беспощадному разорению, связь с Балканами, Византией и Западной Европой оборвалась. Художественное творчество на Руси не прекращалось и в эти годы, но крупные начинания оказались не под силу.

В отличие от Киева, Владимира и Москвы Новгород избежал порабощения. Это помогло ему стать тем центром, где прежде всего собирались творческие силы русского народа.

В конце XIV в. в Новгороде появляется мастер, оставивший заметный след в русском искусстве, — Феофан Грек. Покинув Византию, где культура вступает в полосу упадка, Феофан находит на Руси благоприятную почву для творчества и широкое признание. Наиболее достоверным созданием Феофана являются росписи Спасо-Преображенской церкви в Новгороде. Самое сильное впечатление оставляют образы старцев. В них художник выразил трагическую сложность душевных переживаний, напряженность борьбы, внутренний разлад.

Феофан внес в живопись XIV в. страсть, движение, свободную живописную лепку. Мастера Новгорода и Москвы испытали на себе воздействие его дарования, что не помешало им искать собственные пути и решения в искусстве. В этот период работает группа русских мастеров, создавших лучшие образцы новгородской стенописи. Самыми значительными в художественном отношении являются росписи церкви Успения на Волотовом поле и церкви Федора Стратилата (вторая половина XIV в.).

В сложении русского национального искус-

АНДРЕЙ РУБЛЕВ (МЕЖДУ 1360 И 1370— ОК. 1430)

В одном из залов Третьяковской галереи висит одна из самых известных и прославленных в мире икон — «Троица», написанная в первой четверти XV в. великим древнерусским живописцем Андреем Рублевым. Три ангела собрались вокруг стола, на котором стоит жертвенная чаша, для тихой, неспешной беседы. Хрупки и невесомы контуры и складки их одеяний, чиста гармония голубых, васильковых, нежно-зеленых, золотисто-желтых красок. Кажется поначалу, что бесконечно далека эта икона от реальной жизни XV столетия с ее бурными страстями, политическими распрями, набегами врагов. Но так ли это?

Подробности жизненного пути Андрея Рублева почти неизвестны. Как и всякий средневековый мастер, он не подписывал свои произведения, в летописях его имя упоминалось редко. Все же тщательные исследования историков древнерусского искусства позволяют предполагать, что он был монахом Троице-Сергиева монастыря, для Троицкого собора которого он и написал свой шедевр. Вспомним, что и основатель монастыря, Сергий Радонежский, и его преемники поддерживали объединительную политику московских князей, их борьбу с монголо-татарским игом. Но не прошло и полувека после Куликовской битвы, в которой соединенные русские силы разбили орду Мамая, как московская Русь оказалась на пороге кровавой феодальной усобицы. В «Троице», согласно богословским представлениям, три ангела символизируют единство, согласие. Рублев зримо, в совершенной художественной форме воплощает эту символику нерушимого единства. Композиционно ангелы вписаны в круг, краски их одеяний дополняют и перекликаются одна с другой. Мир, согласие, любовь — вот к чему призывал современников Андрей Рублев, и не было в ту эпоху призыва более важного, более созвучного времени!

Не только в Москве можно увидеть творения великого мастера. В 1408 г. он вместе с Даниилом Черным, своим товарищем, расписал Успенский собор во Владимире. Здесь до наших дней сохранились фрески на тему «страшного суда» (по церковным догмам — это божий суд над грешниками и воздаяние праведникам, которые якобы произойдут в мифические времена «конца света»). Средневековые мастера обычно в трактовке «страшного суда» особо выделяли изображение адских мук. Андрей Рублев сумел придать этой сцене глубокий гуманизм.

Творчество Андрея Рублева является одной из вершин не только русского, но и европейского средневекового искусства. Несмотря на религиозное содержание, условность иконописного языка, созданные им образы земной красоты вплотную приближают нас к миру чувств и мыслей наших далеких предков.

Андрей Рублев. Троица. 1-я четверть XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



ства после свержения монголо-татарского ига решающее значение принадлежало Москве. Отсюда начиналась упорная и успешная борьба за национальное объединение русского народа. Своего блестящего расцвета древнерусская живопись достигает в XV в. (см. *Иконопись, древнерусская иконопись*). Московская живопись XV в. развивалась под воздействием гениальной личности Андрея Рублева. В течение всего века она сохраняет верность лучшим традициям этого прославленного мастера (см. *Андрей Рублев*).

В период упрочения Московского государства, образования феодальной монархии (конец XV в.) искусство начинает служить прежде всего авторитету царской власти. В эти переломные годы в Москве работает замечательный мастер Дионисий (ок. 1440 — ок. 1506), который творчески продолжил традиции Андрея Рублева. Однако в отличие от

Панорама Московского Кремля.



него Дионисий был не монахом, а мирянином, и это наложило отпечаток на его творчество. В искусстве Дионисия преобладают настроения торжественной праздничности, победного ликования.

В глубокой старости Дионисий совместно с учениками расписывает храм в Ферапонтовом монастыре (1500—1502). Этот единственный известный нам памятник его монументальной живописи принадлежит к шедеврам древнерусского искусства. Дионисию и его школе принадлежит и целая группа превосходных икон, хранящихся ныне в ГТГ, в Успенском соборе Московского Кремля. Дионисий был последним среди великих живописцев Древней Руси. Его творчество замыкает золотой век древнерусской живописи.

Вторая половина XV—XVI вв. ознаменованы на Руси крупными успехами в государственном строительстве. В Москве создаются замечательные каменные шатровые храмы, начинается обширное строительство городов и монастырей. С ростом власти московского государя одной из первых задач архитектуры становится укрепление и украшение столицы и ее центра — Московского Кремля.

Возведение кремлевских соборов началось с главного, Успенского собора. Строительство его настолько привлекало внимание современников, что летопись уделила ему несколько красноречивых страниц. Для строительства главного собора Москвы был приглашен замечательный мастер из Италии Аристотель Фьораванти. Русскими мастерами были возведены Благовещенский собор Кремля, небольшая церковь Ризположения, итальянскими — Грановитая палата, колокольня «Иван Великий». Все эти сооружения объединены в удивительно цельную композицию. Постройки Московского Кремля послужили примером для всей страны.

Большими достижениями отмечено в XVI в. искусство книжной *миниатюры*. Во множестве богато иллюстрированных рукописей сказалось и возросшее графическое мастерство, и художественная наблюдательность по отношению к окружающей действительности — первый признак зарождения реализма.

В XVII — начале XVIII в. широкий размах приобретает в Москве художественное производство. Его средоточием служит Оружейная палата в Кремле. Сюда стягиваются лучшие мастера, здесь распределяются заказы между живописцами. Масса царских иконописцев рассматривается как армия исполнительных мастеров-ремесленников. Они используются для самых различных нужд: расписывают терема, пишут иконы, а также узоры и гербы.

Лучшие произведения, вышедшие из Оружейной палаты, — это ювелирные изделия, оклады, братины, эмали, шитые пелены и т. д. В наши дни они бережно сохраняются, экспонируются в музеях (см. *Московского Кремля музеи, Ювелирное искусство*).

Среди царских живописцев наиболее видное место занимает Симон Ушаков (1626—1686). Его искусство было разносторонним: он писал иконы, пробовал силы в портрете, сде-



Бон Фрязин. Колокольня «Иван Великий». XVI в. Московский Кремль.



Портрет (парсуна) князя М. В. Скопина-Шуйского. 1-я половина XVII в. Государственный Исторический музей. Москва.



Внизу: Федор Конь. Крепостная стена. 1595—1602. Смоленск.

лал несколько гравюр. Творчество этого художника знаменует поворот русской живописи к новым путям.

В многократно повторенных изображениях «Нерукотворного Спаса» Ушаков пытался мягкой лепкой сообщить установившемуся на Руси типу «благостного Христа» человеческую красоту, земную телесность и даже материальность, что вызывало сопротивление защитников старины.

Во второй половине XVII в. в Оружейной палате наряду с иконописцами работают живописцы. Они пишут портреты, или, как их тогда называли, парсуны. Приезжие мастера — поляки, немцы, голландцы ввели новую технику письма по холсту и распространяли в Москве гравюры. Однако парсуны XVII в. даже в тех случаях, когда в них передано портретное сходство, в целом очень статичны.

В русской культуре XVII в. усиливается светское начало, возрастают потребности научного познания мира. С. Ушаков и мастера его круга близко подошли к задаче отображения зрительных впечатлений во всей их жизненности и полноте. В это время делаются попытки перспективного изображения на иконе внутренности зданий, введения светотени и портретной передачи лиц. Во всем этом сказались признаки художественного переворота, который произошел в искусстве в начале XVIII в. Только с изменением общественной жизни, государственности и культуры русское искусство в своем стремлении к

реализму выйдет на новый плодотворный путь исторического развития.

Для нас древнерусское изобразительное искусство навсегда останется ценным тем, что образ человека, идеальной личности, отмеченный печатью нравственного благородства, занимал в ней центральное место.

ДРЕЗДЕНСКАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ

Своей всемирной известности Дрезден — один из прекраснейших городов Германской Демократической Республики — обязан прежде всего прославленным художественным собраниям. Первое место среди них бесспорно принадлежит картинной галерее — одному из самых лучших в мире собраний живописных полотен европейских мастеров.

Собственно Дрезденской картинной галереей считается галерея старых мастеров, расположенная в восточном крыле дворцового ансамбля саксонских курфюрстов — Цвингере. Его построил в 1847—1854 гг. архитектор К. Х. Хенель по планам Г. Земпера специально для размещения в нем картин.

Дрезденская картинная галерея основана в 1560 г. как дворцовое собрание саксонских курфюрстов. В XVII—XVIII вв. при Августе I и Августе II Сильном оно состояло преимущественно из произведений итальянских и нидерландских живописцев XVI и XVII вв. Уже в то время в галерее находились такие прославленные произведения, как «Сикстинская мадонна» Рафаэля и «Спящая Венера» Джорджоне, полотна Рембрандта, Я. Вермера Делфтского, А. Дюрера, Л. Кранаха Старшего, Х. Хольбейна Младшего, Тициана, Корреджо, П. Веронезе. Отличным подбором картин представлены так называемые малые голландцы XVII в. В XIX в. в галерее появляются произведения итальянских художников раннего Возрождения — А. Мантеньи, С. Боттичелли, А. да Мессины. В 1828 г. галерея была национализирована и стала доступна для всеобщего обозрения.

Галерея новых мастеров расположена в отдельном здании — Альбертинуме. Здесь широко представлены европейские художественные школы XIX—XX вв., в том числе французские и немецкие импрессионисты, представители реалистического направления, а также мастера ГДР и других социалистических стран, современные прогрессивные художники буржуазных государств.

Обе галереи входят в состав Дрезденских государственных художественных собраний.

Х. Хольбейн Младший. Портрет Шарля де Моретта. Ок. 1536. Холст, масло.



Трагическая полоса истории Дрезденской картинной галереи связана с приходом к власти фашистов в 1933 г. Как и из других музеев Германии, они вывозят из галереи многие произведения европейских художников XX в., объявленные «выродившимся искусством», и варварски уничтожают их. Но самые страшные испытания были впереди.

В ночь на 13 февраля 1945 г., когда вторая мировая война близилась к концу, а советские войска стояли в 110 км от города, англо-американская авиация совершила бессмысленный по своей жестокости массированный налет на Дрезден. Здесь не было важных военных объектов и разрушены были многочисленные жилые дома, архитектурные памятники, и в том числе здание Дрезденской картинной галереи. В огне пожаров сгорело 197 картин.

Однако и это не последняя страница трагической истории одного из лучших в мире собраний живописи. В последние недели войны фашисты спрятали картины в сырых, заброшенных штольнях и шахтах, где им угрожала неминуемая гибель. Многие произведения получили серьезные повреждения. Бесценные полотна нашли и спасли воины Советской Армии, их вывезли в СССР и реставрировали. Несколько лет самоотверженно трудились советские реставраторы, чтобы вернуть картинам жизнь. И вот они снова засияли красками. 1240 произведений были переданы в ГДР в 1955 г., и с 1956 г. они вновь экспонируются в восстановленном здании галереи.

Ж, З

ЖАНРЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Жанр — это исторически устойчивая форма образно-композиционной организации художественного произведения, возникающая и развивающаяся в зависимости от многообразия отражаемой в искусстве действительности и тех задач, которые ставит художник. Деление на жанры существует во всех видах искусства, но в разных искусствах имеет разные основания. В *изобразительных искусствах* оно ярче всего проявляется в *живописи*. Здесь жанры различаются прежде всего по предмету изображения: изображение природы — *пейзаж,* вещей — *натюрморт,* человека — *портрет,* событий жизни — сюжетно-тематическая *картина*. В свою очередь каждый из жанров имеет свои внутренние подразделения — жанровые разновидности, которые иногда тоже называют жанрами. Так, пейзаж может быть сельский, городской, индустриальный; натюрморт — цветочный, со снедью, с бытовыми вещами; портрет — парадный, интимный, групповой. Жанровые разновидности сюжетно-тематической картины — *историческая, батальная, бытовая, анималистическая, интерьер*. Нередко в одном произведении искусства сочетаются черты нескольких жанров (так, в картину могут быть включены и пейзаж, и портрет, и натюрморт). Перечисленные жанры характерны и для *графики*.

В других видах изобразительного искусства деление на жанры не столь четкое и имеет несколько иные основания. Так, в скульптуре различаются портреты, композиции, монументы.

Наряду с жанрами каждый вид искусства имеет более крупные подразделения — роды: живопись станковая, монументальная, театрально-декоративная; скульптура станковая, монументальная и малых форм; графика станковая, книжная, газетно-журнальная, прикладная и т. д.

Деление на роды и жанры сложилось в европейском изобразительном искусстве в XV—XVI вв. и способствовало более глубокому и конкретному отражению действительности в искусстве, а также выработке необходимых для этого художественных средств. На протяжении исторического развития жанры изменяются, все более дифференцируются. Например, выделились такие жанровые разновидности, как архитектурный пейзаж, пейзаж-марина (изображение морских просторов), историко-революционная картина. Для советского искусства характерно богатство и многообразие родов, жанров и жанровых разновидностей, что отвечает задачам правдивого воспроизведения жизни во всей ее многогранности.

ЖИВОПИСЬ

Среди всех видов изобразительного искусства живопись пользуется у зрителей наибольшей популярностью. Если произведения *скульптуры* представляют собой объемные тела, а *графики* — большей частью черно-белые рисунки на листах бумаги, то живопись воплощает образы действительности в их красочном богатстве и блеске с помощью красок, наносимых на какую-либо твердую поверхность. Образы живописи очень наглядны и убедительны для воспринимающего их зрителя. Ей доступно воспроизведение на плоскости объема предметов, их материальной плоти, глубины изображаемого пространства, окружающей предметы



Эль Греко. Апостолы Петр и Павел. 1614. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

концепций отражает и оценивает духовное содержание эпохи, особенности ее социального развития. Поэтому сама живопись становится сферой ожесточенной общественной борьбы. Она воздействует на чувства и мысли современников и служит действенным средством общественного воспитания. Такую роль играла, например, живопись *передвижников* в России во второй половине XIX в., такую роль играет советская живопись, являющаяся одним из видов *советского многонационального искусства,* основывающаяся на принципах *идейности* и *партийности искусства* и руководствующаяся методом *социалистического реализма.*

Идейное содержание произведения живописи обычно конкретизируется в сюжете. Иногда сюжет представляет собой развернутое повествование, часто заимствованное из какого-либо мифологического, легендарного или литературного источника. Живописец претворяет сюжет живописными пластическими средствами (*композиция, рисунок, цвет,* ритм и т. д.) и дает изображенному событию свою оценку. Поэтому один и тот же сюжет, например мать и дитя, тема материнства, у различных художников в разные эпохи получает свое неповторимое истолкование: в их картинах находят свое выражение как общие представления эпохи, так и глубоко личная позиция художника, его собственное отношение к изображаемому явлению. В картине *Леонардо да Винчи* «Мадонна Бенуа» (ок. 1478, ГЭ) воплощены представления человека эпохи Возрождения,



В. Д. Поленов. Московский дворик. 1878. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

световоздушной среды, впечатляющих эффектов освещения. Живопись способна запечатлевать и раскрывать сложный мир человеческих чувств, переживаний, характеров, передавать тончайшие оттенки настроения, неуловимые мгновения в жизни человека и природы. Живописи может быть свойствен самый высокий полет художественной фантазии, она способна воплощать непреходящие, вечные, общечеловеческие идеи. В классовом обществе живопись в свете тех или иных идеологических

утверждающие земной идеал женщины, противостоящий его средневековому пониманию. В произведении *К. С. Петрова-Водкина* «1918 год в Петрограде» (1920, ГТГ) словно ощущается дыхание суровой эпохи гражданской войны, стремление к самопожертвованию простой женщины-труженицы во имя новой жизни, будущего своего ребенка. Недаром эта картина получила и другое название — «Петроградская мадонна».

Принято считать, что живописец может запечатлеть лишь определенный момент, как бы остановившееся мгновение. Однако живопись способна передать и ощущение временно́го развития. Это достигается особой ритмической организацией изображения, композиционными построениями, динамикой цвета, распределением светлых и темных пятен на плоскости картины, характером линий, способом наложения мазков и т. п. Полнота охватываемых живописью явлений действительности проявляется также в обилии присущих ей *жанров*. По своему практическому назначению живопись разделяется на монументальную (см. *Монументальное искусство*), станковую (см. *Станковое искусство*), театрально-декорационную (см. *Театрально-декорационное искусство*), декоративную роспись предметов домашнего обихода (см. *Декоративно-прикладное искусство*), иконопись (см. *Иконопись, древнерусская иконопись*), *миниатюру, диораму, панораму*. Каждая из разновидностей живописи отличается характером исполнения и спецификой художественных образов.

В. А. Серов. Дети. 1899. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.



К. Коро. Крестьянка, пасущая корову у опушки леса. 1865—1870. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



Живопись различается также по характеру веществ, связующих *пигмент*, и по технологическим способам закрепления пигмента на поверхности. Это масляная живопись, *фреска, темпера*, клеевая живопись, энкаустика, живопись керамическими и силикатными красками. В XX в. появилось множество других техник. Непосредственно с живописью смыкаются *мозаика* и *витраж*. В некоторых случаях трудно провести границу между живописью и графикой. Отдельные произведения, выполненные в технике *акварели, гуаши, пастели*, могут относиться как к живописи, так и к графике.

Главное выразительное средство живописи — цвет. Живопись оттенками одного цвета, например гризайль, употребляется редко. Обычно художник стремится воплотить образы во всем их красочном богатстве. Цвет придает произведениям живописи особую, по сравнению с другими видами изобразительного искусства, жизненность, делает изображение полнокровным и убедительным. Художественно-эстетическим претворением красочного многообра-

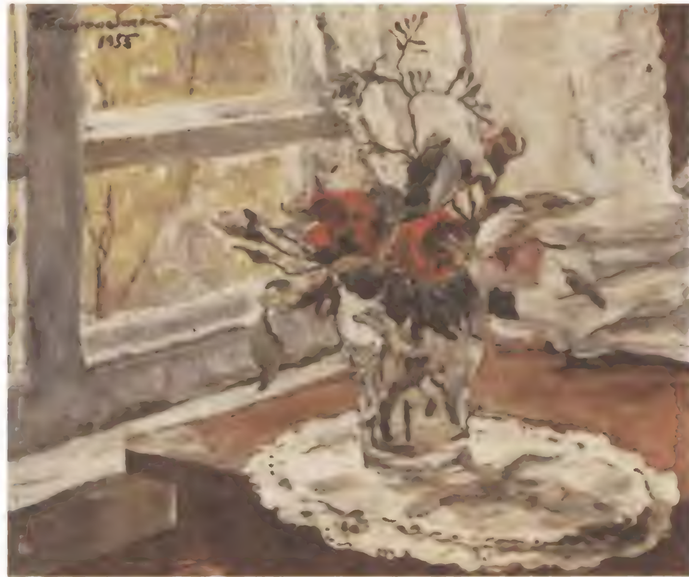
К. С. Петров-Водкин. Мать. 1915. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.



З. Е. Серебрякова. Тата в танцевальном костюме. Пастель. 1924.

Справа: П. П. Кончаловский. Осенние розы. 1955. Холст, масло.



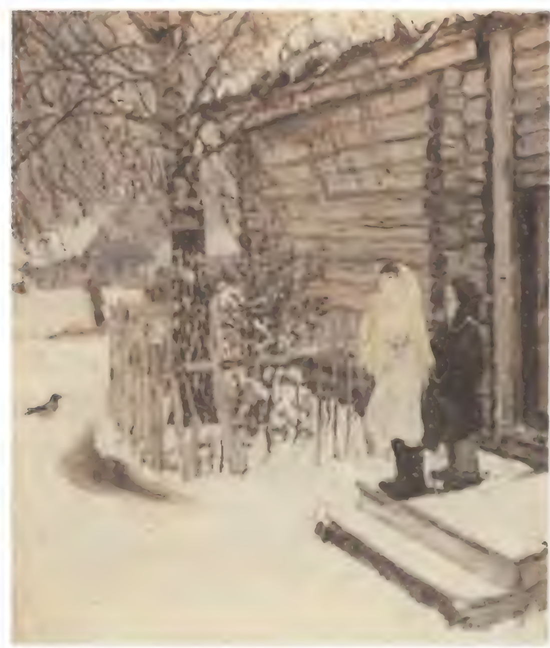


зия мира является колорит — система соотношений цветовых тонов и их оттенков, образующих определенное единство. Колорит — одно из важнейших средств эмоциональной выразительности художественного образа в живописи. По характеру цветовых сочетаний он может быть спокойным или напряженным, теплым или холодным, светлым или темным. Колорит зависит также от степени насыщенности и силы цвета. Он может быть ярким, приглушенным, сдержанным, блеклым и т. д. В древней (например, в древнеегипетской

Е. Е. Моисеенко. Красные пришли. 1961. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

Внизу: А. А. Пластов. Первый снег. 1956. Холст, масло. Калининская картинная галерея.





фресковой живописи) и средневековой живописи (например, в иконописи или фреске) преобладал локальный, т. е. местный, присущий самому предмету (голубое небо, зеленая трава) цвет. Так, например, трактуется цвет во фресках древнерусского живописца Дионисия в Ферапонтовом монастыре.

Для живописи нового времени характерно стремление к полной передаче цветовой картины мира, пространства и света, объема. В ней широко используется тон (понимаемый не только как качество цвета, благодаря которому один цвет отличается от другого, например красный от синего, но и как общий светотеневой или цветовой строй произведения), который может быть теплым или холодным, серебристым, золотистым и т. д. Вспомним знаменитую золотистую гамму картин старой венецианской школы, особенно *Тициана* («Даная», ок. 1554, ГЭ). Глава фламандской школы *П. П. Рубенс* предпочитал яркие, «горячие» тона («Союз Земли и Воды», между 1612 и 1615, ГЭ), а испанский живописец *Эль Греко*, наоборот, холодные синие и серовато-голубые («Вид Толедо», ок. 1610—1614, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Все эти мастера — блестящие колористы.

Интерес к световоздушной среде, обволакивающей предметы, привел к появлению валёрной живописи. Валёр — это оттенок тона, во взаимосвязи с другими оттенками выражающий определенное соотношение света и тени и позволяющий тоньше и богаче показывать предметы в световоздушной среде. Великолепным мастером валёрной живописи был французский пейзажист К. Коро. С помощью валёров Коро создает ощущение вибрирующей воздушной среды, что предвосхищает поиски импрессионистов («Воз сена», ок. 1865—1870, ГМИИ).

В живописи нового времени широко использовались также рефлексы — влияние света и цвета какого-либо предмета, возникающее в тех случаях, когда на этот предмет падает отсвет от соседних предметов, неба и т. д.

Красочные мазки наносятся на холст, дерево, бумагу, картон и т. д., т. е. какую-либо основу. Она обычно грунтуется специальными составами (см. *Грунты*). Техника письма, ее особенности во многом зависят от свойств красок, инструментов (кисти, мастихин), *растворителей*. На приемы наложения красок большое

влияние оказывает поверхность холста, которая может быть гладкой или шероховатой, мелкозернистой и крупнозернистой и т. д. Грунт иногда просвечивает сквозь тонкий слой красок и тем самым влияет на колорит произведения, особенно если грунт цветной. Поверхность красочного слоя, т. е. его фактура, может быть глянцевитой и матовой, слитной или прерывистой, гладкой или неровной. Здесь все зависит от манеры наложения мазков, задачи, поставленной перед собой живописцем. Рембрандт в картине «Ассур, Аман и Эсфирь» (1660, ГМИИ) накладывает краски плотными мазками, а в произведениях итальянского живописца XVIII в. Дж. Б. Тьеполо, наоборот, красочный слой прозрачный и текучий («Смерть Дидоны», 1757, ГМИИ).

Необходимый цвет обычно достигается смешиванием красок на палитре. Но вплоть до конца XIX в. важнейшим приемом живописной техники были лессировки: поверх высохшего красочного слоя (обычно подмалевка) наносились тонкие слои прозрачных и полупрозрачных красок. Этим достигалась легкость и звучность тона, тончайшие оттенки и нюансы цвета. Техника лессировочной живописи достигла подлинного расцвета в XVIII в., особенно в картинах мастеров французского *рококо*. В России выдающимися мастерами лессировочной живописи были портретисты Д. Г. Левицкий и Ф. С. Рокотов.

Во второй половине XIX в. появилась живопись раздельными мазками разного цвета, рассчитанными на оптическое смешение цветов, когда зритель рассматривает ту или иную картину на определенном расстоянии. Этой техникой пользовались импрессионисты К. Моне, А. Сислей, К. Писсарро, О. Ренуар и другие. Неоимпрессионисты Ж. Сёра и П. Синьяк накладывали мазки на холст в виде отдельных цветовых точек. Эта техника получила название пуантилизма или дивизионизма (см. *Импрессионизм, постимпрессионизм*).

В станковой живописи большую роль играет формат картины. Он также связан со стилем эпохи, с особенностями живописной техники, композиции, интерьера, для которого предназначена картина. Чаще всего художники предпочитают прямоугольный (вертикальный или горизонтальный) формат. Но он может быть и круглым (тондо), овальным или же сложных причудливых форм, например так называемые десюдепорты — декоративные композиции над дверями, широко применявшиеся в искусстве рококо. Столь же разнообразными могут быть и обрамления картин — *рамы*.

Обычно, перед тем как приступить к работе над картиной или настенной росписью, художник создает многочисленные *эскизы* и *этюды*, в которых конкретизирует свой замысел, разрабатывает отдельные детали, колорит будущего произведения. Этот предварительный процесс хорошо прослеживается по многим этюдам и эскизам *А. А. Иванова* к картине «Явление Христа народу», хранящимся в Третьяковской галерее и в Русском музее. Сам же процесс работы над картиной подразделяется на несколько стадий. Он начинается с нанесения рисунка на грунт, в котором художник строит композицию и намечает основные светотеневые соотношения. Затем следует подмалевок, где мастер лепит основные объемы, а после этого приступает к лессировкам, богато насыщающим картину цветом.

Но существует живопись и более импульсивного характера, позволяющая художнику непосредственно и динамично воплощать свои жизненные впечатления. Художник одновременно работает над рисунком, композицией, лепкой форм и колоритом. Так работал над своими картинами, написанными большей частью непосредственно с натуры, французский живописец П. Сезанн. В картине «Берега Марны» (1888) или знаменитом автопортрете (1879—1885, обе в ГМИИ) этот метод Сезанна прослеживается очень наглядно.

В XX в. интерес к технике живописи постоянно растет. Например, снова возродилась живопись восковыми красками (энкаустика), появились новые красители. Так, для монументальной живописи изобретены пироксилиновые краски (ими пользовались мексиканские живописцы-монументалисты XX в. — Х. К. Ороско, Д. Сикейрос, Д. Ривера), краски на кремнийорганических смолах и др. Но преобладает масляная станковая живопись.

Принципиально новым явлением в истории мирового искусства стала многонациональная советская живопись. Она тесно связана с коммунистической идеологией, с принципами партийности и народности искусства, руководствуется методом социалистического реализма. Советскими живописцами глубоко разработаны историко-революционная тема (картины М. Б. Грекова, *Б. В. Иогансона* и др.), *портрет* (*М. В. Нестеров, П. Д. Корин* и др.), бытовой жанр (*С. В. Герасимов, А. А. Пластов,* Ю. И. Пименов, Т. Н. Яблонская и др.), пейзаж (В. Н. Бакшеев, С. В. Герасимов, Н. М. Ромадин и др.), в том числе индустриальный (Б. Н. Яковлев, Г. Г. Нисский), натюрморт (И. И. Машков, П. П. Кончаловский). Большой вклад в развитие советской живописи внесли художники национальных школ: *М. С. Сарьян* в Армении, С. А. Чуйков в Киргизии, *У. Тансыкбаев* в Узбекистане, Т. Салахов в Азербайджане, И. Заринь в Латвии, *А. А. Шовкуненко* и Т. Н. Яблонская на Украине и другие мастера.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XVII—XX ВВ.

Искусство эпохи *Возрождения* оказало огромное влияние на развитие художественной культуры последующих столетий. Сохранялся интерес к античности, стремление к объективному познанию действительности, углублялся и творчески развивался реалистический метод искусства. Вместе с тем гуманистические идеалы Возрождения, стремление воплотить образ гармонической и совершенной личности, отошли в прошлое.

Характер искусства XVII в. определяется важными социально-экономическими процессами. Развиваются буржуазные отношения. Вместе с тем в некоторых странах утверждаются абсолютистские монархии. Прогресс в общественной жизни в одних государствах и реакционные режимы в других, буржуазная революция в Англии 1640—1660 гг., протест народных масс против монархического гнета и хищнической эксплуатации нарождающейся буржуазии — все эти сложные и противоречивые процессы находят свое отражение в развитии искусства. Благотворное влияние на художественную культуру оказывают наука, передовая вольнолюбивая мысль.

По-прежнему в центре внимания художников находится человек. Его воплощение становится более конкретным, эмоциональным и психологически сложным. В нем обнаруживается бесконечное разнообразие и богатство внутреннего мира, ярче и определеннее выступают национальные черты. Этот новый человек сознает свою зависимость от общественной среды.

К XVII в. утверждается жанровая структура европейского искусства. Наряду с мифологическим жанром самостоятельное место завоевывают *исторический* и *бытовой жанры, портрет, пейзаж* и *натюрморт*. Успешно развиваются *рисунок* и *гравюра*, разные виды *скульптуры:* памятники-монументы, садово-парковые композиции, скульптурные группы, портрет. Станковая и монументальная живопись, скульптура, развитие *синтеза искусств*, дворцовые ансамбли, парки и градостроительство XVII в.— ярчайшее проявление человеческого гения. Основные художественные направления эпохи — *барокко, классицизм* и *реализм*, отвечавший интересам передовых сил общества. Появляется новый круг социальных тем и сюжетов. Многих мастеров привлекает тема трагической судьбы человека, драматические конфликты. Как в живописи, так и в скульптуре большое внимание уделяется выразительности поз, жестов, мимики. В живописных полотнах усиливается тональность колорита, цвет приобретает тонкую нюансировку, широко используются рефлексы, светотень. Художники ищут связь между пластической формой и пространством, предметами и световоздушной средой.

В XVII в. формируются новые национальные художественные школы и возникают новые художественные центры. Развитие искусства определяется борьбой и сменой отдельных стилей и направлений. Драматизм эпохи выражает стиль барокко, наиболее полно воплотившийся в архитектуре и скульптуре и менее — в живописи. Ему свойственны пространственная активность форм, движение, деко-



Караваджо. Лютнист. 1595. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Х. де Рибера. Святая Инесса. 1641. Холст, масло. Картинная галерея. Дрезден.



Ф. Сурбаран. Святой Лаврентий. 1636. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



ЭЛЬ ГРЕКО (1541—1614)

Грек Доменико Теотокопули, впоследствии прозванный за свое происхождение Эль Греко, — один из своеобразнейших живописцев второй половины XVI — начала XVII в. Первоначальное художественное образование он получил у себя на родине (на острове Крит) у местных живописцев, приверженцев византийской манеры, а затем переехал в Италию. Ему хорошо было знакомо творчество Тициана (у которого, возможно, он учился), Тинторетто, Микеланджело. Из такого сложного сплава различных художественных традиций, испытав влияние эстетики маньеризма, и рождалось искусство Эль Греко. В сложной, эмоционально насыщенной форме в нем выразился новый взгляд на человека. В период кризиса гуманистических идеалов эпохи Возрождения художник наделяет образ человека необычайной духовной силой. Человек у Эль Греко больше связан с неземными силами, во власти которых он находится, чем с реальностью. Потому почти все свои произведения он посвящает христианским сюжетам, проникнутым религиозной экзальтированностью. В Испании, где был необычайно силен религиозный фанатизм и получили распространение различные мистические учения, творчество Эль Греко нашло естественную почву. После краткого пребывания в Мадриде он поселился в Толедо — центре старой аристократии, сохранившей средневековый бытовой уклад.

В картинах Эль Греко господствуют желтые, зеленые, синие краски, перемежающиеся с отдельными всплесками черного, красного и белого. Многослойная живопись, сложная по технике, уже сама по себе имеет эмоциональный характер: фактура динамична, краски переливаются, вспыхивают неожиданные рефлексы, мерцает призрачный свет. Вытянутые пропорции фигур, экзальтированные бледные лица, нервные жесты, беспредельность фантастической среды вокруг персонажей, словно специально созданной для чудес и видений, создают напряженную эмоцио-

ративность. Эти черты особенно ярко проявились в творчестве архитекторов Рима Франческо Борромини и Лоренцо Бернини. Исключительно одаренный мастер Бернини прославился и как замечательный скульптор («Давид», портрет кардинала Боргезе, статуи для фонтана Четырех рек в Риме и др.). Классицизм преимущественно развивается во Франции. Для него характерно стремление к господству разума над чувством, героизация человеческих поступков и чувств. Однако главным направлением, особенно в живописи, является реализм. Именно в это время творили такие корифеи реализма, как *Д. Веласкес, Рембрандт* и многие другие великие художники.

Родоначальником реалистического направления стал итальянский художник Микеланджело да Караваджо (1573—1610), решительно повернувший к изображению реальной жизни, людей из народа. Он избирает сюжетами для своих картин простые бытовые сцены, тщательно и непредвзято изучает натуру. Таковы его ранние произведения «Юноша с корзиной фруктов», «Лютнист» и др. В картинах на религиозные темы Караваджо смело подчеркивает простонародность персонажей, утверждает демократические художественные идеалы («Призвание апостола Матфея», «Смерть Марии»). Под влиянием художника складывается целое направление — караваджизм, оказавший сильное воздействие на судьбы


Эль Греко. Портрет инквизитора Ниньо де Гевара. 1600—1601. Холст, масло. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.


Эль Греко. Вид Толедо. Ок. 1610—1614. Холст, масло. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

нальную выразительность в картинах «Снятие пятой печати», «Погребение графа Оргаса», «Моление о чаше», «Вознесение Марии». В поздний период творчества трагизм и субъективность художника заметно усиливаются.

Большой психологической выразительностью отличаются портреты Эль Греко, раскрывающие смятенный внутренний мир человека. Он писал портреты толедской знати, служителей церкви, поэтов, писателей, ученых. В «Портрете инквизитора Ниньо де Гевара» (1600—1601) художник подчеркивает беспощадную жестокость, недоверие, сильный характер модели.

Эль Греко написал и своеобразный пейзаж, изобразив город Толедо во время грозы. Как призрачное видение возникает он в картине «Вид Толедо» (ок. 1610—1614), в которой суровая поэзия проникнута напряженным драматизмом.

П. П. Рубенс. Портрет Елены Фоурмен с детьми. После 1636. Холст, масло. Лувр. Париж.

ПИТЕР ПАУЭЛ РУБЕНС (1577—1640)



По картинам Рубенса легко можно представить себе жизнь Фландрии XVII в. Крупные размеры полотен, свободная манера письма, мощность красочных форм соответствовали торжественной пышности храмов, украшению замков знати, городских особняков дворянства и богатой буржуазии. Оптимизм образов Рубенса во многом выразил характер его эпохи, где много значила уверенность людей в сегодняшнем дне, хотя искусству этого мастера не были чужды и драматические чувства. Рубенс жил в то время, когда широкое развитие в искусстве Европы получил стиль барокко. Он был величайшим живописцем этого стиля и одним из его создателей. Но его творчество далеко выходило за рамки этого направления.

Первые годы своей творческой жизни Рубенс провел в Италии. Знакомство с произведениями Микеланджело, Караваджо, венецианских живописцев XVI в. оказало на него большое влияние. Возвратившись в 1608 г. на родину, Рубенс начинает активно работать в Антверпене. Он во многом определил характер национальной школы, оставив многочисленных учеников и последователей. В мастерской Рубенса некоторое время вместе с ним



П. П. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов. Ок. 1625. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



А ван Дейк. Автопортрет. 1620-е гг. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

работали такие замечательные мастера живописи, как А. ван Дейк, Я. Йорданс, Ф. Снейдерс. Деятельность Рубенса была необыкновенно многогранна, он много путешествовал, иногда с дипломатическими поручениями.

В мастерской художника создавались крупноформатные религиозные композиции, мифологические сцены, циклы декоративных панно, пейзажи, портреты. Для большинства произведений мастера, относящихся к самым разным жанрам, характерна динамика контрастных форм, полных энергии и обладающих большой эмоциональной выразительностью. Звучная красочность, полнокровная живописная лепка тел, пластическая насыщенность мотивов свойственны таким разным произведениям, как «Похищение дочерей Левкиппа», «Снятие с креста», «Крестьянский танец». В цикле картин для французской королевы Марии Медичи, который включает 21 полотно, Рубенс широко использует аллегории, мифологических персонажей, которые тем не менее не выглядят условными, настолько они правдивы и жизненно убедительны. Этот грандиозный декоративный ансамбль оказал большое воздействие на развитие исторической живописи в Европе.

Наряду с монументальными композициями Рубенс обращался и к портрету, хотя этот жанр никогда не был для него основным. Художник любил писать людей, близких ему или чем-то привлекших его внимание. Поэтичен один из лучших портретов мастера — «Камеристка инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов» (ок. 1625, ГЭ).

С середины 1630-х гг. Рубенс преимущественно работает в собственном замке Стен. Нежным лиризмом, тонкостью колорита проникнуты портреты его жены Елены Фоурмен («Портрет Елены Фоурмен с детьми», «Шубка» и др.). Ощущением вечной борьбы стихий, чувством неразрывной связи бытия человека и природы, подлинно эпическим размахом отмечены пейзажи Рубенса. Он запечатлевает цветущие долины Фландрии, мощные деревья, селения, бурно веселящихся или занятых повседневным упорным трудом жителей своей страны («Возчики камней», «Крестьяне, возвращающиеся с полей» и др.).

К значительным поздним произведениям Рубенса принадлежат эскизы к оформлению триумфальных арок по случаю въезда в Антверпен правителя Фландрии. Их отличает невиданная широта фантазии, редкая виртуозность исполнения.

Творчество Рубенса не только определило своеобразие фламандской школы живописи, но и решительно повлияло на судьбы всего европейского искусства.



Ф. Халс. Портрет молодого человека с перчаткой. Ок. 1642—1650. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



У. Хогарт. Из серии «Карьера мота». 1732—1735. Холст, масло. Музей Соуна. Лондон.

искусства в Италии, Испании, Франции и Голландии. Ученики и последователи итальянского мастера сыграли большую роль в развитии реализма XVII в., и мимо опыта Караваджо не прошел ни один значительный живописец этого столетия. Например, Хусепе де Рибера в Испании, Жорж де Латур во Франции утверждали демократические идеалы, углубляли реалистическую интерпретацию действительности, насыщали образы острой психологичностью. Так, подросток-нищий Х. Риберы исполнен независимости и дерзкой насмешливости («Хромоножка»). Образы святых у этих художников — люди из народа («Святой Иосиф-плотник» Ж. де Латура, «Мученичество святого Варфоломея» Х. Риберы).

XVII век — «золотой» век живописи. Это столетие Веласкеса и Ф. Сурбарана, *П. П. Рубенса* и А. ван Дейка, Ф. Халса и Рембрандта, Я. Вермера Делфтского и Н. Пуссена. Искусство всех этих мастеров, при громадной разнице творческих темпераментов, художественных наклонностей, характеризуется одной общей чертой: всем им свойственно размышление о смысле жизни, временами доходящее до глубокого, почти философского обобщения, пристальное внимание к человеку. Испанца Веласкеса, тончайшего колориста, отличала многоплановость в решении отдельных жанров и сюжетов, внимание к поведению человека (например, в серии портретов придворных шутов). Новаторски решил художник историческую тему в картине «Сдача Бреды». Народные основы искусства мастера отчетливо видны в картине «Пряхи». Его соотечественник Сурбаран выделялся суровым аскетизмом и предельной конкретностью образов («Святой Лаврентий»). Фламандец Рубенс стремился к динамичности живописных масс, к яркой эмоциональности образов («Охота на львов»). Рубенс — мастер героического пейзажа, создатель циклов исторических полотен, полных пафоса утверждения земного бытия, декоративного размаха и блеска живописи. Его ученик А. ван Дейк стал крупным мастером портрета аристократической знати (портрет Т. Челонера). Оптимистический и жизнерадостный тип искусства, прославляющего жизнь, выражен голландцем Халсом («Цыганка»); ему же замечательно удавались групповые портреты, имевшие тогда большое распространение. Тончайший анализ душевного мира человека дал крупнейший мастер Голландии Рембрандт (серии портретов и авто-



Ж. А. Гудон. Статуя Вольтера. 1781. Мрамор. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



портретов, картина «Возвращение блудного сына»). Сложный образ человека раскрыл художник и в групповых портретах («Урок анатомии доктора Тюлпа», «Ночной дозор», «Старейшины суконного цеха», или так называемые «Синдики»), и в картинах на мифологические сюжеты. Ощущая конфликт с буржуазной средой, Рембрандт особенно ценил этические достоинства личности. Вермер Делфтский поэтически воспевал красоту повседневного быта («Кружевница», «Девушка с письмом»). Многие голландские пейзажисты, мастера натюрморта и бытовой картины с любовью рассказывали о простых людях, их горестях, радостях и интересах, показывали природу своей родины.

Просветленное и героическое начало французского классицизма воплотил Пуссен в картинах «Танкред и Эрминия», «Аркадские пастухи» и др. Реалистические тенденции отразились в творчестве братьев Ленен. На опыте живописцев XVII в. воспитывалось затем не одно поколение художников последующих столетий.

В искусстве рубежа XVII—XVIII вв. наступает решительный перелом в сторону усиления светского миропонимания. Художники стремятся запечатлеть разнообразные обыденные жизненные ситуации, самобытные, индивидуальные образы, тончайшие эмоциональные оттенки. С деятельностью просветителей усиливается интерес к жизни простого народа, устанавливается культ естественной природы. Искусство *рококо,* тяготевшее к вычурной декоративности, просуществовав несколько десятилетий в начале XVIII в., сходит на нет. Прославление разума, формирование идеалов гражданственности, общественной активности оказывают воздействие на развитие искусства, и не случайно вновь оживает классицизм, с наибольшей полнотой нашедший выражение в архитектуре и скульптуре. А. Ватто, Ж. Б. С. Шарден, О. Фрагонар во Франции, У. Хогарт, Дж. Рейнолдс, Т. Гейнсборо в Англии, Дж. Б. Тьеполо, Ф. Гварди в Италии — вот лучшие имена в живописи XVIII в. У Ватто тонкая наблюдательность, грустная ирония сочетаются с многообразием оттенков эмоций, известной театрализацией жизни («Актеры итальянской комедии», «Жиль», «Паломничество на остров Киферу»). Шарден отображает привлекательность повседневной жизни («Разносчица», «Прачка»), тонко передает красочную материальность предметного мира в на-



Н. Пуссен. Отдых на пути в Египет. 1658. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Д. Веласкес. Менины (Фрейлины). 1656. Холст, масло. Прадо. Мадрид.

ДИЕГО ВЕЛАСКЕС (1599—1660)



Творчество Диего Веласкеса — вершина развития реализма в испанской живописи XVII в. Имя художника входит в плеяду величайших мастеров кисти в мировом искусстве. Широкий охват явлений жизни во всей их сложности и противоречивости, глубокая содержательность образов, тонкость живописного исполнения — таковы основные черты творчества Веласкеса.

Интерес к повседневной жизни проявился у Веласкеса в самых ранних произведениях, в которых он создал незатейливые сцены жизни простых людей в обстановке бедных, темных харчевен, в кухнях, среди скромной утвари и скудных завтраков, скупо характеризующих суровую красоту народного быта («Завтрак», «Старая кухарка» и др.). И в религиозных сюжетах, и в мифологических сценах Веласкес охотно использует простонародные типажи, решительно отказываясь от традиционной трактовки тем («Вакх»).

Новизна художественного мышления проявляется у Веласкеса в разных жанрах. Историческая тема по-новому интерпретируется в картине «Сдача Бреды» (1634—1635, Прадо, Мадрид). Она посвящена взятию в 1625 г. голландской крепости испанскими войсками. Художник отказался от распространенной в живописи XVII в. парадно-аллегорической трактовки исторических событий. Жизненно верно показаны переживания действующих лиц, характеры. Драматизм исторического события подчеркнут противопоставлением двух групп людей, победителей и побежденных, передан всем строем композиции, компоновкой



Д. Веласкес. Конный портрет принца Бальтасара Карлоса. 1634—1635. Холст, масло. Прадо. Мадрид.



тюрмортах («Медный бак»). Для Фрагонара типична живописная импровизация, чувственное любование действительностью («Качели»). Просветительскими идеями проникнуты произведения Хогарта, его «сатиры нравов» (серии картин «Карьера мота», «Модный брак»).

Рейнолдс и Гейнсборо отличные портретисты, тонко улавливающие настроение моделей («Голубой мальчик» Т. Гейнсборо).

Тьеполо, наследуя традиции барокко, создал грандиозные циклы монументально-декоративных росписей (росписи в епископской резиден-

фигур, в панорамном охвате расстилающегося до горизонта пейзажа. Черты нового видны и в двух пейзажах виллы Медичи с их интимностью, тонкостью передачи незамысловатого мотива, почти пленэрной передачей световоздушной среды.

В картине «Менины» («Фрейлины», 1656, Прадо, Мадрид) показан момент, когда художник пишет портрет королевской четы (с. 1623 г. Веласкес был придворным живописцем). Мастер находит неожиданный прием. Зритель видит самого художника, присутствующих на сеансе маленькую принцессу Маргариту, фрейлин, карликов. Портретируемые же едва видны в зеркале, их Веласкес не изображает; на их месте словно находится сам зритель, перед которым открывается вся эта сцена. В «Пряхах» (1657, Прадо, Мадрид) Веласкес воспевает красоту и благородство простой женщины-труженицы. На первом плане он изобразил ткачих королевской мануфактуры. Они поглощены работой; позы и движения их естественны и красивы. В глубине мастерской, в пространстве, освещенном солнечными лучами, виден сотканный ткачихами чудесный ковер с мифологической сценой. Свойственный художнику артистизм исполнения ярко проявился в этих двух полотнах. Пластическая выразительность формы передается тончайшими переливами красок.

Замечательны портреты Веласкеса. Ярко и правдиво воссоздают они облик самых разных людей, поражая глубиной психологического анализа и чеканной отточенностью характеристик. Таков, например, портрет всесильного министра герцога Оливареса (ок. 1638, ГЭ). Вершина портретного искусства Веласкеса — «Портрет папы Иннокентия X» (1650, Галерея Дориа-Памфили, Рим). Особая группа произведений — портреты королевских шутов — униженных, увечных, призванных забавлять двор. В них отразилось уважение художника к человеческому достоинству, внутреннему миру обездоленных. Веласкес подчеркивает скромную сдержанность умного карлика Эль Примо, трагическую напряженность калеки Себастьяна Мора, трогательную беспомощность больного Эль Бобо (все портреты 1640-е гг., Прадо, Мадрид).

Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ок. 1668—1669. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



ции в Вюрцбурге). Виртуозностью кисти и живописной наблюдательностью отмечены картины Гварди («Венецианский дворик»). Для всех этих художников общим является тонкость колористических решений, проникновение в тончайшие нюансы человеческих чувств.

В XVIII в. в связи с усилением роли этической оценки деятельности человека развивается сатира, нашедшая преимущественное развитие в *графике* (особенно в карикатурах Хогарта).

Возврат к классицизму создавал благоприятную обстановку для развития скульптуры, где утверждался героический облик человека, особенно в памятниках и портретах (творчество французских мастеров Ж. Б. Пигаля, Э. М. Фальконе, О. Пажу, Ж. А. Гудона).

На искусство конца XVIII — начала XIX в.

огромное воздействие оказала Великая французская революция 1789—1794 гг. Самые крупные мастера этого времени — Ж. Л. Давид во Франции и ***Ф. Гойя*** в Испании. Давид воплотил в своих произведениях принципы революционного классицизма, строгого по стилю, исполненного высокого гражданского пафоса («Клятва Горациев», «Смерть Марата»). Гойя стремился показать сложный и противоречивый характер современной испан-

РЕМБРАНДТ ХАРМЕНС ВАН РЕЙН (1606—1669)



Творчество голландского художника Рембрандта — одна из вершин мировой реалистической живописи. Рембрандт писал картины на исторические, библейские, мифологические и бытовые темы, портреты и пейзажи. Он был крупнейшим мастером рисунка и офорта. Для его творчества характерно стремление к философскому осмыслению действительности, демократизм, интерес к духовному миру человека. Нравственная оценка событий и человека — основной нерв искусства мастера. Одухотворенность модели, драматизм настроения художник великолепно передавал через эффекты светотени, когда пространство словно тонет в тени, в золотистых сумерках, а луч света выделяет отдельные фигуры людей, их лица.

С 1632 г. Рембрандт живет и работает в Амстердаме. До начала 1640-х гг. он пользуется большим успехом у заказчиков, это время его личного благополучия. В «Автопортрете с Саскией» (ок. 1635, Картинная галерея, Дрезден) Рембрандт изобразил себя с молодой женой за праздничным столом. Нежные переливы золотистых тонов, потоки света, пронизывающие картину, передают радостное настроение художника.

С годами углубляется реалистическое мастерство Рембрандта, он отказывается от лишних подробностей и декоративных эффектов. По-новому решает Рембрандт традиционный для голландского искусства жанр группового портрета. Картина «Ночной дозор» (1642, Рейксмюсеум, Амстердам) — групповой портрет членов стрелковой гильдии — решена художником как реальная сцена на улице. Рембрандт отказался от принятого в то время статичного расположения всех участников, создав сцену, полную движения. Контрасты света и тени, эмоциональность живописи передают взволнованность события. Картина приобретает исторический характер, повествуя о мужественных людях, готовых с оружием в руках отстоять свободу и национальную независимость своей родины. Заказчики не поняли замысла художника, и начиная с этой картины конфликт с господствующей средой будет усиливаться, но он не уменьшит энергии мастера, и по-прежнему Рембрандт будет создавать реалистические полотна, замечательные по силе эмоционального воздействия.

Очень большое место в творчестве художника занимает портрет. Рембрандт раскрывает духовную жизнь модели, словно длящуюся во времени. Это своего рода портреты-биографии. Таковы, например, «Портрет старушки», «Хендрикье у окна», «Читающий Титус», портреты друзей художника Н. Брейнинга, Я. Сикса, многочисленные автопортреты (ок. 100).

В конце творческого пути Рембрандт пишет большое полотно «Возвращение блудного сына» (ок. 1668—1669, ГЭ). Евангельскую притчу о юноше, который ушел из дома, растратил состояние и жалким, униженным вернулся к отцу, художник наполняет глубоко человеческим содержанием. Благородная идея любви к страдающему человеку раскрыта здесь в поразительных по жизненной убедительности образах. Лицо старого полуслепого отца и жест его рук выражают бесконечную доброту, а фигура сына в грязном рубище, прильнувшая к отцу, — искреннее и глубокое раскаяние.

Рембрандт всегда уделял большое внимание офорту и рисунку. Исполненные им в технике офорта портреты и пейзажи, бытовые и религиозные сцены отличались новизной художественных приемов, глубоким психологизмом образов, богатством светотени, выразительностью и лаконизмом линий. До нас дошло около 2 тыс. рисунков Рембрандта. Среди них подготовительные наброски, эскизные рисунки к живописным произведениям, зарисовки сцен повседневной жизни и рождающихся в его воображении замыслов.

Творчество Рембрандта оказало глубочайшее воздействие на развитие всего мирового реалистического искусства.

Ф. Гойя. Водоноска. 1810. Музей изобразительных искусств. Будапешт.

ФРАНСИСКО ГОЙЯ (1746—1828)



Творчество выдающегося испанского мастера Ф. Гойи развивалось в сложных условиях, связанных с бурными событиями истории: Великой французской революцией, национально-освободительными войнами с Наполеоном, народными восстаниями. И художник выразил это в своем искусстве, создав произведения, проникнутые подлинно национальным духом. Развитие его творчества шло по пути наполнения художественных образов социальным пафосом, к правдивому отображению сцен народной жизни, к острой критике современного ему общества.

Уже ранние портреты, эскизы к шпалерам для королевской шпалерной мастерской показали великолепное живописное мастерство Гойи, его умение остро видеть действительность. Серия офортов «Капричос» (1797—1798) раскрыла все богатство художественного мира Гойи. Это своеобразная энциклопедия жизни Испании на рубеже XVIII и XIX вв., где отразились пороки и страсти, богатство и нищета, произвол инквизиции и суеверия, праздность аристократии и страдания народа. Зритель прекрасно ощущает любовь художника к своей стране, его чувства, связанные с переживаниями за судьбу народа. Художественный язык «Капричос» сложен, в нем прихотливо соединились гротеск и реальность, аллегория и фантастика, острая социальная сатира и тонкий анализ действительности.

Ф. Гойя. Никому ни слова. Офорт 28 из серии «Капричос». 1797—1798.

Внизу: А. Ватто. Савояр с сурком. 1716. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Но все здесь свидетельствует об одном: Гойя ненавидел социальное зло, боролся с невежеством, ханжеством, выступая против угнетения народных масс. Этими чувствами проникнут и живописный шедевр Гойи «Семья короля Карла IV» (1800, Прадо, Мадрид). В парадном портрете королевской семьи художник не побоялся раскрыть духовное убожество правителей Испании. Отталкивающее впечатление производят их уродливые, злобные лица.



Эмоциональный, драматический язык Гойи ощутим и в графической серии «Бедствия войны» (1810—1820), отразившей события периода героической борьбы народа с французскими интервентами и первой испанской революции. У художника появляется эпический размах, он углубляет свое мастерство обобщения. Выразителен каждый жест, движение, мимика. Тема серии — судьба народа, его борьба за свою жизнь, за справедливость. Гойя пишет картины «Восстание 2 мая 1808 года» и «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», посвященные тем же событиям.

Зло бичуя порок, несправедливость, Гойя умел видеть в действительности и красоту реальной жизни, что нашло отражение во многих портретах, в картинах «Маха одетая» и «Маха обнаженная», «Водоноска». С симпатией пишет Гойя своего учителя Ф. Байеу, французского посланника Ф. Гиймарде.



Трагические мотивы усиливаются в последние годы жизни художника, когда язык Гойи становится предельно сложным, зашифрованным (серия офортов «Диспаратес», т. е. «Бессмыслицы», росписи так называемого «Дома Глухого»). Поздние произведения показывают трагизм одиночества мастера.

В 1824 г. Гойя эмигрировал во Францию, жил в Бордо. Но в эти трудные годы тяжелой болезни, душевного смятения он создавал совершенные произведения: литографии со сценами боя быков, портреты, жанровые композиции.

Поэтичен образ молодой женщины в «Молочнице из Бордо» (1827—1828, Прадо, Мадрид). Он написан свободно, густыми, сильными мазками, весь пронизан светом.

Европейский романтизм вдохновлялся работами Гойи, и вскоре его имя стало известно далеко за пределами Испании. Многие художники XIX—XX вв. обращались к его наследию.



Братья Ленен. Семейство молочницы. 1640-е годы. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

ской действительности в сериях гравюр («Капричос», «Бедствия войны»), исторических композициях («Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года»), проникнутых глубокой тревогой за судьбу своего народа. И Гойя и Давид были великолепными портретистами. Творчество этих двух мастеров открывало дорогу искусству XIX в.

Сложным явлением начала XIX в. стал *романтизм,* в эмоциональной форме выразивший духовные устремления времени и приобретавший в разных странах специфические оттенки. Интерес к трагическим моментам истории, ее поворотным пунктам выразили преимущественно французские романтики Т. Жерико («Плот Медузы») и *Э. Делакруа* («Свобода, ведущая народ», «Взятие крестоносцами Константинополя»). Для немецких мастеров было типично философско-созерцательное отношение к действительности (творчество пейзажиста К. Д. Фридриха). В Англии прославились пейзажисты У. Тёрнер и Дж. Констебль. Тёрнер стремился к драматическому осмыслению жизни природы («Последний

ОНОРЕ ДОМЬЕ (1808—1879)



В острой социальной борьбе во Франции XIX в. участвовали и художники. В 30—40-е гг. активно развивается сатирическая графика, преимущественно литография. Ее крупнейшим мастером становится Оноре Домье. Печатная графика, легко тиражируемая, отражающая чаяния демократических слоев населения, приобретает глубокий общественный смысл, гражданский пафос.

Домье сотрудничал в прогрессивных сатирических журналах «Карикатюр» и «Шаривари». В своих литографиях (а у него их около 4 тыс.) художник, прибегая то к обличительному гротеску, то к острой реалистической характеристике ситуаций и типажей, разоблачает пороки современного буржуазного общества, лицемерие правящих кругов, их продажность и жестокость. Блестящий рисовальщик, мастер линии, умеющий скупым штрихом, пятном, силуэтом создавать выразительные образы, легко воспринимающиеся и запоминающиеся, Домье сделал политическую карикатуру подлинным искусством. Шедеврами мирового графического искусства стали такие литографии Домье, как «Законодательное чрево», «Свобода печати», серии «Знаменитости золотой середины», «Люди юстиции», «Робер Макер».

Домье критиковал буржуазное общество не только в политической сатире И в бытовых карикатурах он насмешливый и едкий обличитель



Ж. О. Д. Энгр. Портрет Л. Ф Бертена. 1832. Холст, масло. Лувр. Париж.

рейс корабля «Отважный»). Констебль же хотел увидеть ее естественную жизнь, в связи с деятельностью человека, в смене времен года («Пейзаж со скачущей лошадью»).

Развитие искусства первой половины XIX в. определялось наличием разных направлений. Французский художник Ж. О. Д. Энгр — представитель академического классицизма лучше всего проявил себя в живописных и графических портретах («Портрет Л. Ф. Бертена»).

В недрах романтического искусства стал формироваться реализм XIX в., связанный с прогрессивными общественными настроениями. Путей перехода к нему было много, и типичным представляется бидермейер, возникший в Германии. Этому стилевому направлению свойственно пристальное внимание к сценам современной жизни, идеализация патриархального крестьянского жизненного уклада. Во Франции реализм был основой творчества таких художников, как *О. Домье,*

буржуазных нравов, когда человеческое достоинство уродливо деформируется (серии литографий «Парижские типы», «Добрые буржуа»).

Симпатии художника на стороне простых людей Франции, на стороне пролетариата и демократической интеллигенции. С глубоким трагизмом художник показывает результат кровавого побоища, устроенного солдатами в одном из домов рабочего предместья, где были революционные выступления («Улица Транснонен 15 апреля 1834 года», 1834). Одним из первых в западноевропейском искусстве Домье создал образ борющегося пролетария, отстаивающего классовые интересы. Таков рабочий-печатник в литографии «Свобода печати» (1834).

Домье — прекрасный живописец. Герои его полотен — трудящиеся Франции: рабочие, мелкие служащие, ремесленники, прачки: «Вагон 3-го класса», «Ноша», «Прачка» и др. В картине «Семья на баррикадах» (1848—1849) Домье показал мужество и героизм восставшего народа Франции. В живописи Домье привлекают темпераментное исполнение, свобода письма и фактуры, экспрессия форм, контрасты света и тени, энергичные линии, острые композиционные ритмы.

Широта художественного дарования Домье проявилась и в том, что он помимо графики и живописи занимался еще и скульптурой (известно свыше 60 его работ). Искусство Домье — искусство художника-новатора, защитника интересов трудящихся.



Внизу: О. Домье. Руки прочь! Свободу печати! 1834. Литография.



О. Домье. Все мы честные люди, обнимемся! 1834. Литография.

Г. Курбе. Дробильщики камня. 1849. Картина не сохранилась. Прежде находилась в Дрезденской картинной галерее.



ГЮСТАВ КУРБЕ (1819—1877)



В развитии реалистического искусства в Европе имя французского живописца Гюстава Курбе занимает особое место. Он был одним из тех, кто, опираясь на лучшие достижения старых мастеров, воплотил в своем творчестве важнейшие принципы реализма, открыто провозгласил их, защищал и пропагандировал, указывая на демократическую природу этого явления. В 1855 г. Курбе выставляет свои произведения в отдельном павильоне, названном им «Реализм».

Первые значительные полотна художник создал в 1849 г.: «Послеобеденный отдых в Орнане», «Дробильщики камня», «Похороны в Орнане». Они связаны с его родным городом Орнаном (почему Курбе иногда и называют «мастером из Орнана»). В них Курбе стремился обобщить конкретные жизненные наблюдения, в каждом герое угадывая судьбу целого поколения, типические характеры современников. Картину «Похороны в Орнане», где показана траурная процессия, художник трактует как произведение исторического жанра. На полотне большого формата он изображает множество людей, большей частью написанных с натуры, еще больше подчеркивая реальность происходящего. Стремление к обобщению приводит Курбе к созданию столь сложного произведения, как «Мастерская художника» (1855, Лувр, Париж), не случайно названного им «реальная аллегория». В центре картины — фигура самого художника, вокруг которого в громадном пространстве ателье располагаются различные персонажи: часть из них можно узнать по другим картинам Курбе, часть как бы является «аллегорией» различных слоев населения и профессий.

Сделав своим девизом «правду в искусстве», Курбе следовал реалистическим принципам творчества во всех жанрах, будь то портрет, пейзаж или натюрморт. Деятельность художника поддерживали ведущие художественные критики того времени, сторонники демократического обновления общества. В дни Парижской Коммуны Курбе был вместе с восставшими, участвовал в сносе Вандомской колонны, которая воспринималась народом как символ торжествующего буржуазного общества. За это он поплатился изгнанием в Швейцарию. После длительных судебных разбирательств художника приговорили к уплате огромной суммы на восстановление Вандомской колонны.

Творчество Курбе вместе с творчеством Ж. Ф. Милле, О. Домье, художников барбизонской школы (см. *Западноевропейская живопись XVII—XX вв.)* составило мощное движение в искусстве Франции середины прошлого века. Идеи Курбе были восприняты многими художниками других стран. На наследие мастера из Орнана опирались и многие французские мастера последующего поколения, например Э. Мане и импрессионисты.

Ж. Ф. Милле. Собирательницы хвороста. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.



Ж. Ф. Милле и *Г. Курбе,* в Германии — А. фон Менцель. В многочисленных литографиях Домье показал широкую панораму общественной жизни, дал оценку политических событий и нравов своей эпохи. Крестьянской теме посвятил свое творчество Милле. Он создал собирательные образы крестьян-тружеников, полные глубокой человеческой правды («Сборщицы колосьев»). Милле — прекрасный пейзажист. Его привлекает природа, в которую вложен человеческий труд — вспаханные поля, загоны для овец и т. д. Мощное дарование Курбе наиболее ярко проявилось в многофигурных композициях («Похороны в Орнане», «Мастерская художника»), где живописец достигает большой силы обобщения. Крупная школа реалистического пейзажа, сложившаяся во Франции к середине века, получила название барбизонской, так как художники часто работали в окрестностях деревушки Барбизон, близ Фонтенбло. Барбизонцы (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. В. Диаз, Ш. Ф. Добиньи и другие) и близкий к ним К. Коро открыли красоту простых сельских пейзажей Франции. В Германии принципы реализма наиболее полно воплотились в творчестве А. фон Менцеля («Железопрокатный завод»). Реалистические школы складывались и в других странах.

В XIX в. распадается былой синтез искусств. В области архитектуры и скульптуры начинает господствовать эклектика. Прогрессивные тенденции последовательнее выступают в живописи, и прежде всего в картинах *Э. Мане* («Завтрак на траве», «Казнь императора Максимилиана», пейзажи, портреты). В последней трети XIX в. развивается творчество французских живописцев-импрессионистов, раскрывавших живой, изменчивый облик повседневной действительности. Последующее поколение мастеров, к которым принадлежали П. Сезанн, П. Гоген, Ж. Сёра, голландец В. ван Гог и другие, стремилось к большему обобщению художественных образов, прибегая либо к некоторой условности решений, либо к повышенной эмоциональности. Искусство французских импрессионистов и постимпрессионистов оказало большое воздействие на искусство других стран (см. *Импрессионизм, постимпрессионизм*). В скульптуре обновление пластического языка связано с творчеством француза *О. Родена* («Врата ада», памятник «Граждане Кале»). Роден стремился возродить утраченные традиции создания значительных и масштабных образов, насытить пластику выразительностью, наполнить ее живым чувством.

На рубеже XIX—XX вв. сложился стиль *модерн,* пытавшийся возродить утрачен-

Э. Мане. Бар «Фоли-Бержер». 1881—1882. Холст, масло. Институт Курто. Лондон.



ный синтез искусств и оказавший сильное воздействие на развитие архитектуры и художественных ремесел. ***Символизму*** и другим течениям этого времени противостояло творчество мастеров демократического искусства (Т. А. Стейнлен во Франции, Ф. Брэнгвин в Англии). Стейнлен в литографиях, политических плакатах обличал милитаризм и колониализм, рассказывал о борьбе рабочих за свои права (литография «Забастовка»).

Искусство XX в. представляет особый этап в развитии художественной культуры. Уже в самом начале века усиление кризиса капитализма, обострение классовых противоречий в эпоху империализма, пролетарские революции придали искусству Западной Европы специфические черты. Усилилась поляризация реалистических и модернистских направлений

ЭДУАР МАНЕ (1832—1883)



В 1863 г. в Париже в «Салоне отверженных» (на выставке, где были показаны картины, отвергнутые жюри официального Салона) в центре внимания публики оказалась вызвавшая горячие споры картина французского художника Э. Мане «Завтрак на траве». Теперь она хранится в собрании Музея импрессионизма (см. *Лувр*). Подобная судьба картины, воплотившей новаторские художественные принципы, не случайна. Всю жизнь Мане с великой настойчивостью боролся за признание своего искусства и в конечном итоге победил.

Изучая живопись мастеров прошлого, особенно Д. Веласкеса и Ф. Гойи, развивая традиции французских реалистов середины XIX в., Мане обратился в своих произведениях к образам современников. Он изучает их облик, манеру поведения, характер («Портрет родителей», «Музыка в Тюильри», «Гитареро», «Лола из Валенсии»). В «Завтраке на траве» Мане стремился соединить современный сюжет с темами искусства прошлого, в частности с известным «Сельским концертом» Джорджоне, что, собственно, и вызывало непонимание со стороны буржуазной публики и жюри Салона. В 1863 г. Мане написал ставшую не менее известной картину «Олимпия» (Музей импрессионизма, Париж). Снова традиционный сюжет художник стремится трактовать по-своему, создавая образ современной ему парижанки.

С годами совершенствовалось колористическое мастерство художника, он предпочитал гармоничные тона с отдельными всплесками ярких красок, высветленность палитры, но и

П. Сезанн. Натюрморт с драпировкой. 1895—1900. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



Внизу: А. Матисс. Красные рыбы. 1911. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

не терял при этом интереса к пластической трактовке форм. В такой манере написан «Флейтист» (1866). В зрелый период творчества образу современника посвящены картины «Балкон», «Завтрак в мастерской», «Бал-маскарад в Опере», «Нана». В многочисленных живописных набросках Мане стремится запечатлеть разнообразные сцены парижской жизни, будь то публика на Всемирной выставке, скачки на ипподроме, посетители кафе. Откликом на политические события в мире стала картина «Казнь императора Максимилиана» (1867). Мане, полемизируя с романтиками, отказался от трагического пафоса этой сцены и показал историческое событие как нечто будничное и прозаическое.

Интерес Мане к современности, его открытия в области колорита заинтересовали художников-импрессионистов, которые рассматривали Мане чуть ли не как «отца новой живописи» (см. *Импрессионизм, постимпрессионизм*). Действительно, в 70-е гг. Мане создает ряд произведений, близких импрессионистам. Однако и последнее его значительное произведение — «Бар «Фоли Бержер» (1881—1882, Институт Курто, Лондон) свидетельствует о самостоятельных поисках, о постоянном стремлении к четкой композиционной организованности картины, о внимании к характеру человека, его облику и поведению.



П. Пикассо. Странствующие гимнасты. 1901. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

ПАБЛО ПИКАССО (1881—1973)



Художником, во многом определившим характер западноевропейского и американского искусства XX в., стал Пабло Пикассо — испанец, основную часть жизни проживший во Франции.

Уже в 1900-е гг. Пикассо заявил о себе как зрелый мастер, близко принимавший к сердцу судьбы простых людей. Герои его картин «голубого» и «розового» периодов (они названы так по выбору предпочитаемых красок) — простые женщины, акробаты, странствующие актеры цирка, нищие, люди одинокие и обездоленные, часто смирившиеся со своей судьбой («Старый нищий с мальчиком», «Любительница абсента», «Девочка на шаре» и др.). Даже произведения, посвященные теме материнства, проникнуты не счастьем и радостью, а тревогой и заботой матери о судьбе ребенка («Мать и дитя»)

В работах, созданных Пикассо около 1907 г. («Авиньонские девушки» и др.), проявляются черты нового стиля, которые позже, приведенные в систему, дадут имя для новой школы живописи, — кубизма. Кубисты, и среди них глава течения — сам Пикассо, использовали для построения форм элементарные геометрические тела, будь то кубы, пирамиды и цилиндры. Пересоздавая естественную структуру предметного мира, кубисты желали творить иной мир, мир огрубленных вещей, словно отчужденных от человека. Пикассо отдает дань всем стадиям развития кубизма, включая такие, как «аналитический», «синтетический» и «декоративный», в каждой из которых все более про-

в художественной культуре. Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эпоху в истории человечества и оказала огромное воздействие на судьбы мира. Победа социализма в ряде стран Европы и Азии после второй мировой войны привела к созданию социалистического содружества стран. *Искусство социалистических стран* оказывает огромное воздействие на пути развития мировой художественной культуры.

Кризис буржуазного общества стал естественной питательной средой для различных авангардистских направлений (см. *Модернизм*), которым свойственны увлеченность крайними экспериментами с художественной формой, намеренная зашифрованность образов. Крупные мастера, такие, как *П. Пикассо,* А. Матисс, Ф. Леже и некоторые другие, чье творчество было крайне сложным и противоречивым, стремились вырваться из плена авангардистского искусства, так как они продолжали искать связи с жизнью, развивали принципы гуманистического искусства. Красочные, декоративные полотна А. Матисса утверждают красоту окружающей природы, пронизаны светлым оптимистическим мироощущением («Танец», «Красные рыбы» и др. В Эрмитаже и Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина — одно из лучших в мире собраний произведений художника). Центральная тема в творчестве Ф. Леже — труд и отдых рабочих («Строители»). Различным авангардистским течениям последовательно противостояли мастера реалистического направления, которые поставили свое творчество на службу народу. Исполнено глубокого драматизма,

П. Пикассо. Девочка на шаре 1905. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.



являлась отвлеченность мотивов изображения, в живопись подчас вводились и инородные материалы (бумага, песок, дерево). Но стремление художника к социально значимому искусству ведет его к новым поискам, искусство его приобретает сложный, крайне противоречивый характер. Временами Пикассо испытывает воздействие сюрреализма, но создает также портреты и композиции, отмеченные реалистической направленностью, постижением красоты действительности, поисками гармонии.

Одно из важнейших произведений Пикассо — панно «Герника» (1937, Прадо, Мадрид), в котором художник в сложной, метафорической форме изобразил результаты варварской бомбардировки фашистской авиацией маленького города басков. Произведение это создавалось как гневный протест против фашизма, против бесчеловечности современного капиталистического общества.

В послевоенные годы широта поисков Пикассо не уменьшается. Как и раньше, он — живописец, график, скульптор, увлекается керамикой. Демократические симпатии мастера видны во многих его произведениях. Широко известны его плакаты и рисунки с изображением голубя мира. Он по-прежнему выступает против человеконенавистнического варварства, создавая такие произведения, как «Кровавая бойня в Корее», «Мир» и «Война».

Творчество Пикассо оказало огромное влияние на искусство XX в. В нем противоречиво сочетаются передовые общественные стремления и формалистические изыскания, отражающие кризис современной буржуазной культуры. Пикассо прошел сложный путь, но в ответственные моменты истории он всегда выступал как борец за прогрессивные идеалы. Он был не только художником, но и общественным деятелем, коммунистом. В 1950 г. Пикассо избрали во Всемирный Совет Мира. В том же году он стал лауреатом Международной премии мира, а в 1962 г. — лауреатом Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».



А. Марке. Мост Сен-Мишель в Париже. 1912. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

овеяно революционным пафосом творчество крупнейшего графика XX в. Кете Кольвиц, которая рассказывает о борьбе крестьян и рабочих в буржуазной Германии. Художница одной из первых создала тип монументального революционного плаката («Помогите России!»). Социальные контрасты, напряженность общественной и политической борьбы — главные темы в творчестве бельгийца Франса Мазереля. Его графические листы объединены единым сюжетом, раскрывающим историю героев, сложные жизненные конфликты (циклы «Город», «Крестный путь человека»).

После второй мировой войны в Италии и Франции складывается новая реалистическая школа (неореализм). Значительным мастером, связанным с неореализмом, стал Ренато Гуттузо, начавший свой творческий путь с антифашистских произведений («Распятие», «Расстрел партизан», серия рисунков «С нами бог!»). Многие его картины посвящены истории страны, борьбе крестьян за землю, новому жизненному укладу современного города («Битва Гарибальди у моста Амиральо», «Занятие пустующих помещичьих земель крестьянами в Сицилии», «Воскресенье у калабрийского рабочего в Риме» и др.). Яркие краски, четкие композиционные ритмы, верная передача натуры делают картины Гуттузо правдивыми и жизненными.

Рядом с художниками, показывающими трагические стороны действительности, выступают мастера яркого юмористического дарования. Среди них датский художник X. Бидструп — создатель злободневных, острых политических карикатур, обличающих империализм, агрессивную военщину и шовинизм. Крупным сатириком был французский художник Ж. Эффель. Он создал политические карикатуры, юморески, посвященные истории, народному быту. За широкую деятельность в защиту мира Бидструпу и Эффелю была присуждена Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами».

Плодотворно работают современные художники разных стран в области массового политического искусства *(плакат, карикатура)* в коммунистической печати.

В прогрессивное искусство XX в. внесли свой вклад такие разные художники, как французские пейзажисты А. Марке («Неаполитанский залив», «Мост Сен-Мишель в Париже»), М. Утрилло («Улица Мон-Сени на Монмартре»), немецкие живописцы и графики О. Дикс, Г. Грос, посвятившие многие свои произведения пролетариату и классовым битвам в Германии. Полное бурной патетики творчество французского скульптора Э. А. Бурделя и гармоническое величественное искусство А. Майоля оказали большое влияние на развитие европейской скульптуры.

В западноевропейском искусстве XX в., сложном и противоречивом, с каждым годом усиливаются реалистические тенденции. На творчество многих художников благотворное влияние оказывает искусство *социалистического реализма,* придавая их произведениям социальную остроту, значительность и глубину.

И

ИГРУШКА НАРОДНАЯ

В новокаменном веке земледельцы, жившие на территории современной Украины (так называемая трипольская культура), делали женские глиняные фигурки и украшали их *орнаментом,* облепляли зернами пшеницы и бросали в огонь. После исполнения этого магического обряда, который должен принести плодородие их нивам, фигурки отдавали детям для игры. Так появляются первые игрушки.

Куклы Древнего Египта в 2000 г. до н. э. вырезали из тонких дощечек и расписывали геометрическими узорами. Голову покрывали связкой глиняных или деревянных бус. В V—IV вв. до н. э. славились своими глиняными и деревянными игрушками Греция и Рим. По свидетельству древних писателей, уже тогда были игрушки с заводным механизмом. При раскопках славянских поселений VI—VIII вв. н. э. археологи также находят фигурки из глины. В XII—XIII вв. игрушки изготовляют уже в мастерских.

В России их делали почти повсеместно: полностью вылепливали руками либо оттискивали специальной формочкой лицо или даже всю фигурку, несколько дней сушили и обжигали в печи. В каждой местности глиняные кони, птицы приобретали свой особый вид. Курские и орловские, воронежские и тульские игрушки лепили из белой глины, обжигали и расписывали затем полупрозрачными красками точками и кружками, прямыми и пересекающимися линиями, большими крестами. Женские фигурки здесь словно древние изваяния: высокие, столбообразные, с маленькими головками и глубокими дырочками глаз.

Касимовская, городецкая и дымковская игрушки лепились из красной глины, которую перед росписью забеливали и уже потом разрисовывали плотными яркими красками или поливали свинцовой глазурью. Балхарскую игрушку Дагестана разрисовывали светлой глиной — ангобом по темно-красной поверхности.

Удивительный мир фантастических животных представляет пензенская игрушка. Красные и зеленые, синие и розовые коровы, быки, козлы и бараны — все коротконогие, с длинными шеями, с огромными сверкающими золотом и серебром рогами.

В Туле, Вятке (ныне г. Киров), Курске лепили и красили нарядно разодетых барынь и кавалеров. На русском же Севере, в частности в Каргополье, где в основном жили земледельцы, делали фигурки крестьян и крестьянок, коров, лесных зверей. Одной из самых замечательных мастериц русской глиняной игрушки была У. И. Бабкина. Ее любимый герой — сказочный богатырь Полкан. Он наполовину бравый генерал: грудь крепкая, лицо круглое с окладистой бородой, щеки румяные. Туловище — словно у коня, вместо ступней золотые копыта, на груди ясное солнышко сияет.

Своими игрушками рассказывала Ульяна Ивановна о трудовых буднях села, веселых народных праздниках. Лепила задорных танцоров, лихих гармонистов, добродушных крестьянок с полными блюдами кренделей, хозяек с корзинами в руках, кормилиц с младенцами, охотников и кузнецов, возчиков и всадников. В ее игрушке отчетливо звучала тема народной жизни и быта, прославлялась красота трудовой жизни, духовная и физическая гармония ее земляков-тружеников.

Широко распространена была в России и деревянная игрушка. Делали ее из березы и липы, осины и сосны. В архангельском Поморье, Мезени, Печоре, Кириллове и Городце вырубали топором птичек, куколок — «панок», коней. Были здесь и целые упряжки — три



Матрешка. Деревянная расписная игрушка. Полховский Майдан.



Внизу: Х. Рахимова. Наездник. Начало 1970-х гг. Лепная и расписная игрушка.



А. И. Санникова. Индюк. Н. Н. Суханова. Петушки. 1976—1977. Дымковская лепная и расписная игрушка



Скоморохи. Богородская деревянная игрушка.



Справа: С. И. Рябов. Барышни. 1975—1976. Поливная игрушка. Каргопольский р-н.

лошадки и возок с седоками. В бывшем Сергиевом Посаде (ныне г. Загорск) вырезали ножом, а потом раскрашивали фигурки барынь и гусаров, солдат и офицеров, делали разборные макеты церковок и монастырей. Жившие же по соседству богородские резчики любили ладить фигурки животных и птиц, оставляя их некрашеными. Работали здесь часто целыми семьями, каждый мастер резал свою игрушку. Одни — кузнецов: двинешь палочку — мужик ударит о наковальню, двинешь другую — медведь молотом стукнет. Другие делали курочек, поочередно клюющих зерно, третьи — собачек, виляющих хвостиком, или бодающихся барашков. Любят здесь мастерить медведя-дрыгуна: приоткрыв рот, он с любопытством смотрит на вас, но лишь дернешь его за веревочку, рассердится, замашет

лапами. Смирно сидит на суку добрая совушка. Повесишь на крючок у ее ног полотенце, она крыльями замашет, кверху их поднимет, словно собираясь взлететь.

В Загорске развилось производство точенных на станке, а потом расписанных кукол-матрешек. Первая из них появилась здесь 80 лет назад, ее автором был известный художник С. В. Малютин. Она похожа на простую крестьянку: в шитой рубахе и сарафане, с платочком на голове, круглолицая и румяная.

В Заволжье народные мастера по-своему переработали эту игрушку, одежды ее расписывают здесь полевыми цветами и травами, ягодами смородины, малины и клубники.

Необычные игрушки из теста делали своим внукам деревенские бабушки. В канун Нового года стряпали они из теста «козули» — фигурки коров, бычков, овец и домашних птиц. Только что испеченных, их выставляли на подоконник всем напоказ. И вечером раздавали детям: мальчикам — бычка, девочкам — коровку. Такие же съедобные игрушки делали у всех славянских народов. В гуцульских же деревнях издавна пастухи лепили из сыра баранчиков, разрисовывали их и дарили детям.

Производство народной игрушки продолжает развиваться и в наши дни. Узбекская мастерица Хамро Рахимова лепит из белой глины наивные и простодушные игрушки. На ее лошадках то горделиво восседает всадник, то примастится степной воробей или удод. А сказочные, с длинными шеями львы, скорее, похожи на забавных, добрых собак. У них широко открытые приветливые рты, настороженно прислушивающиеся уши, завороженные глаза. От удовольствия лев даже хвостик поднял. Расписаны игрушки легкими, полупрозрачными красками то широкими мазками, то меткими ударами кисти.

В руках Гафура Халилова, мастера из Таджикистана, рождаются фантастические глиняные звери. Большеглазые, с широко открытыми ртами, торчащими ушами и рогами, они вдобавок имеют еще и «голос». Лишь подуешь в свисток, игрушки, напоминающие таинственных злых духов, протяжно загудят. Обожженные фигурки мастер забеливает и наводит широкие буро-красные и темно-синие полосы.

Городецкий игрушечник Т. Ф. Краснояров мастерит из дерева красочные санные возки с седоками, повозки с лихими извозчиками, яркие карусели и танцующих под рожок парня и девушку.

Сегодня делают игрушки и большие коллективы художественных промыслов Каргополя и Загорска, Кирова и села Богородского, сохраняя старые способы производства и традиционный их вид.

ИДЕЙНОСТЬ ИСКУССТВА

Идейность — это приверженность художника определенной системе идей и соответствующему социальному, нравственному и эстетическому идеалу, образное воплощение этих идей в художественном творчестве. Передовая идейность выражается в духовной ориентации художника на прогрессивный общественный идеал, связанный с деятельностью передовых классов. Приверженность реакционным идеям — антипод подлинной, прогрессивной идейности. Передовая идейность противоположна также безыдейности — безразличию к общественным проблемам, отказу от ответственности за их решение. Безыдейность нередко прикрывает и маскирует реакционные идеи.

Безыдейное искусство мелко и незначительно. Творчество, утверждающее реакционные идеи, ведет к отступлению от жизненной правды. Только творчество, опирающееся на правдивое, реалистическое изображение жизни, связанное с прогрессивными идеалами художника, способно порождать великое искусство.

Идейность в искусстве органически присуща реалистическим художественным произведениям. Она подразумевает социальную, философскую, политическую или этическую значимость темы, т. е. того общественного явления, которое изображает художник, а также прогрессивную направленность творчества и правдивость художественной идеи. Художественная идея — это образно-эмоциональная, обобщающая мысль, лежащая в основе содержания художественного произведения. Без мысли нет подлинного искусства. Но идея проявляется в искусстве не отвлеченно, а в живой плоти художественных образов, как внутренний смысл изображения окружающего мира, характеров людей и событий их жизни.

Художники эпохи *Возрождения* по-своему боролись против религиозных, мистических идей средневекового искусства; мифологические сюжеты они наполняли содержанием реальной жизни, воспевая красоту земного человека. Французский художник Ж. Л. Давид, живший во второй половине XVIII — начале XIX в., вдохновленный Великой французской революцией, воплощал в своих произведениях идеи высокого гражданского долга. Русские художники-*передвижники,* работавшие в XIX в., вдохновлялись в своем творчестве идеей служения народу, раскрывали его забитость и бесправие, воспевали нравственную красоту духовного облика людей из народа.

Советское искусство с первых своих шагов отличалось высокой коммунистической идейностью, присущими ему средствами активно боролось за построение нового, социалистического общества (произведения *Н. А. Андрее-*

ва, И. И. Бродского, М. Б. Грекова, *А. А. Дейнеки, Б. В. Иогансона, И. Д. Шадра, В. И. Мухиной* и многих других).

Идейной основой советского искусства является учение марксизма-ленинизма. Поэтому его идейность неотрывна от *партийности* и *народности.* Раскрывая и утверждая передовые идеи современной эпохи, советское искусство ведет борьбу с буржуазной идеологией и *модернизмом,* воплощающим упадочные, реакционные идеи. Неразрывно связанные с созидательной деятельностью народа, советские художники отдают свой талант и свои силы делу борьбы за мир и строительство коммунизма.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

Группа искусств, основанных на воспроизведении конкретных явлений жизни в их видимом предметном облике, получила название изобразительных. К ним относятся *скульптура, живопись, графика.* В наши дни в эту группу принято включать также художественную фотографию. Видимое сходство, подобие образа и реальности—характерная черта этих искусств. Достигается это сходство в каждом искусстве особыми средствами: в скульптуре — пластикой объемных форм, в живописи — красками на плоскости, в графике — линиями и пятнами в условном (чаще всего черно-белом) цвете. Задача художника заключается в том, чтобы этими средствами достичь жизненности реального впечатления, передать полноту целостного образа. Изображая один конкретный момент в развитии окружающего мира, изобразительные искусства способны передать всю полноту мира, создать целостный образ того или иного явления. А. К. Саврасов говорил своим ученикам, что пейзаж надо писать так, чтобы жаворонка не было видно на картине, но чтобы пение его было слышно. И действительно, косвенно, по ассоциации в зрительный образ могут быть включены все другие ощущения (например, слуховые — вспомним картину *И. И. Левитана* «Вечерний звон»). Может быть передано и движение («Скачки в Эпсоме» Т. Жерико, «Боярыня Морозова» *В. И. Сурикова*). Через одну грань явления к воспроизведению его в целом — таков путь создания образа в изобразительном искусстве.

В реалистическом творчестве (см. *Реализм*) в отличие, например, от натурализма изображение всегда осмыслено, прочувствовано и одухотворено. Оно имеет идейный смысл, является воплощением воззрений художника на мир в целом. Выдающиеся мастера реалистического искусства, изображая конкретное событие, раскрывают большие идеи, относящиеся к жизни вообще, характеризующие мир в целом. Через условность они идут к правде, через внешнее — к внутреннему, через явление— к сущности. Многие известные художники и мыслители не раз повторяли, что в хорошем портрете человек более похож на самого себя, чем в реальной действительности. Причина этого — в художественном постижении и отражении в произведении искусства сущности, истины явлений.

В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Основа изобразительных искусств — прямое изображение жизни, т. е. изображение окружающего мира в его достоверных, реальных формах. Однако для усиления выразительности образов художники иногда применяют различные приемы их видимого преображения (гротеск, метафора, символ, аллегория и т. п.). Но все эти формы имеют вторичный и производный характер, являются развитием закономерностей прямого изображения жизни. В модернизме эта основа разрушается, что ведет к распаду искусства, к возникновению явлений антиискусства (см. *Модернизм, Беспредметное (абстрактное) искусство).*

В изобразительном искусстве различаются роды (станковое, монументальное, декоративное), виды (см. *Виды искусства*) и жанры (см. *Жанры изобразительного искусства*). Скульптура сосредоточивает основное внимание на передаче богатства и многогранности человеческого образа через его объемно-пластическую характеристику (см. *Скульптура*). Живопись посредством цветовых материалов (красок) изображает мир на двухмерной плоскости, пе-



редавая реальный объем средствами светотеневой моделировки и цветовых соотношений (см. *Живопись*). Основное художественное средство графики — *рисунок* (обычно на бумаге), непосредственно выполняемый или печатаемый (см. *Графика*). Художественная фотография, опираясь на документальную основу (снимок конкретного явления), возвышается до образной характеристики, осуществляемой выбором ракурса, композиции, эмоционально-смысловым применением особенностей фототехники.

Все виды изобразительного искусства, отображая реальный мир, не копируют его явления. Изобразительно-выразительные средства этих искусств направлены на раскрытие, подчеркивание и заострение самого существенного в жизни в соответствии с идейным замыслом художника (см. *Идейность искусства*).

ИЗРАЗЦЫ

Изразец — это облицовочная керамическая плитка, имеющая с обратной стороны специальное устройство в форме ящичка — румпу, с помощью которой он крепится к кирпичам. Делали изразцы так: лицевую часть оттискивали в деревянной форме, а румпу наращивали на гончарном круге. Потом изразцы сушили и обжигали в специальных печах — горнах.

Более 4000 лет человек применяет облицовочную керамику. Она употреблялась в Древнем Египте и Ассиро-Вавилонии. К концу I тысячелетия н. э. цветными керамическими плитками облицовывали стены, настилали полы и дорожки во дворцах в Северной Африке, Иране, Турции, Испании, Италии, Византии и странах Балканского полуострова. С XVI в. изготовляются цветные плитки в Голландии, в городе Дельфте. Их вывозят за границу, в том числе в Россию.

С X—XII вв. изразцы применяются в Киевской Руси при строительстве дворцов и храмов. В XVI в. печи в царских палатах и боярских покоях облицовывали «красными» изразцами. Делали их из обожженной красной глины и не покрывали сверху ни поливами, ни красками. Затем на смену скромным «красным» пришли рельефные изразцы, покрытые блестящей зеленой поливой — глазурью. Их называли муравлеными.

Время расцвета русских изразцов — вторая половина XVII в., когда засверкали они поливами пяти цветов — желтого, белого, синего, зеленого и коричневого. Они украсили стены многочисленных соборов и церквей, стали великолепным убранством для печей. То были изразцы больших размеров с высокорельефными изображениями разнообразных плодов— яблок, груш, диковинных ананасов и винограда, цветов, сложных и нарядных узоров из переплетающихся стеблей. Нередки были изображения птиц, клюющих плоды, львов, встающих на задние лапы, скачущих всадников, херувимов и даже полутораметровых евангелистов, больше напоминающих лукавых коренастых русских мужичков. Принесли с собой это

Поливной изразец. Ок. 1670—1680. Глина, эмаль, глазурь. Государственный Исторический музей. Москва.



удивительное искусство белорусские мастера, бежавшие в те времена на Русь от польско-литовского гнета. Мастерская, которая объединила их, находилась в Новоиерусалимском монастыре под Москвой. Руководил ею белорусский мастер Петр Иванович Заборский, «всяких рукодельных хитростей изрядный изыскатель». Здесь изготовляли не только привычные, плоские изразцы, но и колонны, карнизы, оконные наличники, дверные порталы. Тысячи изразцов, созданных в этой мастерской, украсили величественный Воскресенский собор монастыря. Когда мастерскую закрыли, белорусские мастера появились в Москве, в Оружейной палате. Они научили московских гончаров изготовлять незнакомые им доселе изразцы. Самые лучшие и красивые изразцы делал Степан Иванов, по прозванию Полубес.

Многоцветные рельефные изразцы делали и в других городах: Тотьме, Сольвычегодске, Великом Устюге, в Ярославле, в Балахне.

В XVIII в. изразцы использовались только для внутренней отделки дома. Ими облицовывали изящные печи с колонками, украшавшие парадные залы и жилые комнаты не только дворцовых построек, но и помещичьих усадеб, купеческих домов. Изразцы эти без рельефа, гладкие, с росписью. Расписывали их синей или коричневой краской, но чаще они были многоцветные. Иногда рисунки сопровождались разъясняющими надписями. И сами рисунки, и надписи к ним подчас наивны, примитивны, но всегда они полны интереса к человеку, его мыслям и настроению. До середины XIX в. многочисленные заводы Москвы, Петербурга, Калуги, Ярославля, Балахны изготовляли расписные изразцы. Затем выпуск печных изразцов постепенно прекращается. В городах появляется паровое и водяное отопление, и печь как источник тепла становится ненужной.

В современном строительстве облицовочная керамика по-прежнему находит самое широкое применение. Красочные керамические панно украшают наружные стены зданий и интерьеры. Старые же русские изразцы занимают достойное место в коллекциях музеев Москвы, Ленинграда, Ярославля и многих других городов.

ИКОНОПИСЬ, ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНОПИСЬ

Иконопись — писание икон, вид живописи, распространенной в средние века, посвященной религиозным сюжетам и темам.

Икона как предмет религиозного культа составляет непременную принадлежность каждого православного храма. В Древней Руси, например, существовал культ икон как священных предметов. Им поклонялись, о них слагалось множество сказаний, суеверные люди считали, что иконы наделены таинственной силой. От них ждали чуда, избавления от болезней, помощи в одолении врага. Икона была обязательной принадлежностью не только церковного убранства, но и каждого жилого дома. При этом художественному качеству икон иногда придавалось второстепенное значение.

В наше время мы ценим только те иконы, которые являются произведениями искусства, воспринимаем их как памятники прошлого, признавая их высокую эстетическую ценность.

Древнейшие памятники иконописи относятся к VI в. Большие собрания их сосредоточены в монастырях на Синае (Синайский полуостров), на Афоне (Греция) и в Иерусалиме. Иконопись возникла на основе традиций позднеэллинистического искусства. Первоначальные произведения — «портреты» святых — выполнялись в технике *мозаики,* энкаустики, затем иконы писали *темперой,* с XVIII в. — масляными красками на деревянных досках, реже — на металлических.

В X—XII вв. центром иконописи стала Византия (см. *Византийское искусство*). В начале XII в. был создан знаменитый шедевр — икона Владимирской богоматери, которая и ныне хранится в Третьяковской галерее. Византийский стиль оказал большое влияние на живопись Западной Европы, Древней Руси, южнославянских стран, Грузии, что было связано с распространением христианства.

Расцвет древнерусской живописи приходится на конец XIV — середину XVI в. Что представляет собой этот период нашей истории? Пройдя через испытания монголо-татарского ига, русский народ стал объединяться ради борьбы с врагом и осознавать свое единство. В искусстве он воплотил свои чаяния и стремления, общественные, нравственные, религиозные идеалы. Среди икон этого времени выделяются замечательные работы Феофана Грека. Его искусство, страстное, драматичное, мудрое, суровое, порой трагически напряженное, производило сильнейшее впечатление на русских мастеров.

По-своему отразилась эпоха в творчестве *Андрея Рублева* и его учеников. В произведениях Андрея Рублева с необыкновенной художественной силой воплотилась мечта современников о нравственном идеале; его образы утверждают идеи добра, сострадания, согласия, радости, которые отвечали народным чаяниям.

Наряду с московской школой в XIV—XV вв. расцветает иконопись в Новгороде, Пскове, Твери, Суздале и других городах.

В конце XV в. на небосклоне Москвы появляется новая звезда — мастер Дионисий. Дионисий оказал на современников большое влияние. На всю первую половину XVI в. ложатся отблески поэзии его красок.

Поворот в развитии иконописи произошел в середине XVI в., когда церковный контроль над творчеством иконописцев резко усилился. Решения Стоглавого Собора ссылались на Андрея Рублева как на образец, но по существу оборвали идущую от него драгоценную нить.

Историческое рассмотрение иконописи помогает понять ее сущность. Иконописцы обычно не придумывали, не сочиняли свои сюжеты, как живописцы. Они следовали выработанному и утвержденному обычаем и церковными властями иконографическому типу. Этим объясняется то, что иконы на один сюжет, даже отделенные веками, так похожи друг на друга. Считалось, что мастера обязаны следовать образцам, собранным в иконописных подлинниках, и могут проявить себя только в колорите. В остальном они были во власти традиционных канонов. Но даже в рамках постоянных евангельских сюжетов, при всем почтении к традиции, мастерам всегда удавалось что-то прибавить от себя, обогатить, переосмыслить старинный образец.

До XVII в. живописцы обычно не подписывали свои произведения. Летописи и другие литературные источники упоминают наиболее чтимых иконописцев: Феофана Грека, Андрея Рублева, Даниила Черного, Дионисия. Конечно, талантливых мастеров было значительно больше, но их имена остались нам неизвестны.

Современного человека не могут не удивлять резкие противоречия между жестокостью и грубостью нравов феодальной Руси и благородством и возвышенностью древнерусского искусства. Это вовсе не значит, что оно отворачивалось от драмы жизни. Русские люди той эпохи вникали в ход жизни, но стремились вложить в искусство то, чего им не хватало в действительности и к чему их влекли чаяния народа.

Например, образы мучеников Бориса и Глеба выглядели тогда как увещевание князьям отказаться от междоусобиц. В иконе «Битва новгородцев с суздальцами» проявился местный патриотизм тех лет, когда новгородской свободе стали угрожать полки московских князей.

Древнерусские мастера были глубоко уверены в том, что искусство дает возможность коснуться тайн бытия, тайн мироздания. Иерархическая лестница, пирамидальность, целостность, соподчиненность частей — вот что признавалось основой мирового порядка, в чем видели средство преодоления хаоса и тьмы. Это представление нашло себе выражение в структуре каждой иконы. Христианский храм мыслился как подобие мира, космоса, а купол — небосвода. Соответственно этому едва ли не каждая икона понималась как подобие храма и вместе с тем как модель космоса. Современный человек не принимает древнерусского космоса. Но и его не могут не пленять порожденные этим воззрением плоды поэтического творчества: светлый космический порядок, торжествующий над силами мрачного хаоса.

Древнерусская иконопись уделяла большое внимание изображениям евангельских сюжетов из жизни Христа, Богородицы (девы Марии) и святых. Среди многочисленных разнообразных мотивов она выбирала наиболее постоянные, устойчивые, общезначимые.

Особо следует выделить группу таких икон, в которых проявились народные идеалы, сказала свое слово земледельческая Русь. Это в первую очередь иконы, посвященные Флору и Лавру, покровителям скота, Георгию, Власию и Илье Пророку, которого изображали на ярком, огненном фоне как преемника языческого бога грома и молнии Перуна.

Среди сюжетов и мотивов, которые особенно пришлись по душе людям Древней Руси, следует назвать рублевский тип «Троицы»: три фигуры, полные дружеского расположения, составляющие замкнутую группу. Андрей Рублев выразил это состояние с наибольшей наглядностью и пленительным изяществом. Перепевы его композиции, свободные вариации на эту тему постоянно встречаются в русских иконах.

В мире древнерусской иконы огромное значение имеет человеческое начало. Главный предмет иконописи — божество, но оно предстает в образе прекрасного, возвышенного человека. Глубокий гуманизм русской иконы также и в том, что все изображенное прошло через горнило отзывчивой человеческой души, окрашено ее сопереживанием. В своем порыве к высокому человек не теряет способности ласково смотреть на мир, любоваться то резвым бегом лошадок, то пастушками с их овечками, — словом, всей «земной тварью», как принято было тогда говорить.

Иконопись — искусство символическое. В основе его лежит представление, согласно которому в мире решительно все — лишь оболочка, за которой скрывается, как ядро, высший смысл. Художественное произведение приобретает отсюда несколько значений, что затрудняет восприятие иконы. Символичны здесь как сюжет, так и художественная форма. Каждая икона, помимо того что она изображает легендарное событие или персонаж, имеет

Чудо Георгия о змие. XVI в. Московская школа. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



еще и подтекст, в котором раскрывается ее истинное содержание.

Иконы по своему содержанию обращены не к одному человеку, а к сообществу людей. Они образовывали в храме ряд — иконостас, выигрывая от соседства друг с другом. Древнерусский иконостас представлял собой целостное стройное единство. Первые большие иконостасы с фигурами в рост человека относятся к началу XV в., и с той поры ни один храм не

обходился без подобного величественного сооружения. Его буквальное значение — моление святых, обращенное к восседающему на троне Христу — вседержителю (деисусный чин — ряд). Но поскольку существовали еще и местный ряд с иконами на различные темы, и праздничный — со сценами из жизни Христа и Марии, и пророческий (образы апостолов, пророков), то иконостас приобретал значение своеобразной церковной энциклопедии. В то же время иконостас — замечательное художественное создание древнерусской культуры. Его значение в развитии древнерусской иконы трудно переоценить. Многие иконы нельзя объяснить и понять вне того сочетания, в котором они находились в иконостасе.

В иконописи выработалось высочайшее художественное мастерство, особое понимание рисунка, композиции, пространства, цвета и света.

Рисунок передавал очертания предметов так, чтобы их можно было узнать. Но назначение рисунка опознавательным смыслом не ограничивалось. Графическая метафора — поэтическое уподобление человека горе, башне, дереву, цветку, стройной вазе — обычное явление русской иконописи.

Композиция — особенно сильная сторона древнерусских икон. Едва ли не каждая икона мыслилась как подобие мира, и соответственно этому в композиции всегда присутствует средняя ось. В верхней части высится небо (высшие ярусы бытия), а внизу обычно обозначалась земля («позём»), иногда под ней — преисподняя. Эта основополагающая структура иконы независимо от сюжета влияла на всю ее композицию.

В старинных текстах перечисляются излюбленные краски наших иконописцев: охра, киноварь, бакан, багор, голубец, изумруд. Но в действительности гамма красок древнерусской живописи более обширна. Наряду с чистыми, открытыми цветами было множество промежуточных. Они различны по светосиле и насыщенности; среди них есть порой безымянные оттенки, которые невозможно обозначить словом, их может уловить только глаз человека. Краски светятся, сияют, звенят, поют и всем этим доставляют огромную радость. Иногда одним только цветом, к примеру красным плащом, развевающимся по ветру в иконе «Чудо Георгия о змие», воину дается глубокая характеристика.

Древнерусская иконопись — одно из крупнейших явлений мирового искусства, явление своеобразное, неповторимое, обладающее огромной художественной ценностью. Она порождена историческими условиями развития нашей страны. Но созданные ею ценности являются всеобщим достоянием. Для нас древнерусская иконопись представляет огромную ценность, в частности, потому, что многие ее художественные особенности были использованы в переосмысленном виде крупнейшими современными художниками (например, *К. С. Петровым-Водкиным, В. А. Фаворским, П. Д. Кориным* и др.).

Дионисий. Митрополит Алексий исцеляет Тайдулу (жену хана). Клеймо с иконы «Митрополит Алексий в житии». Начало XVI в. Дерево, темпера. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Георгий-воин. Икона XII в. Государственные музеи Московского Кремля.



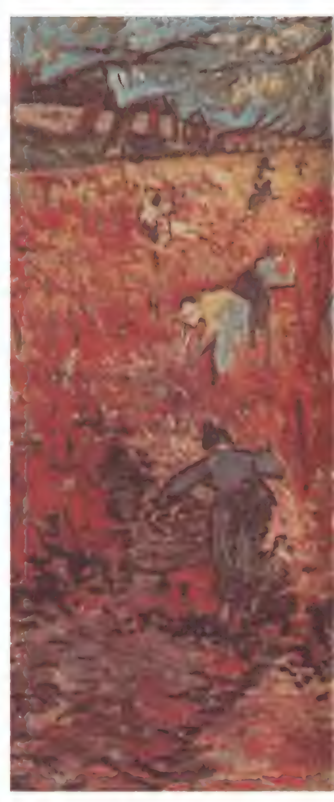
В нашей стране дело собирания и раскрытия произведений древнерусской иконописи приобрело общегосударственные масштабы. Ленинские декреты о национализации памятников искусства (см. *Охрана памятников истории и культуры в СССР*) положили основание для создания крупнейших хранилищ древнерусской живописи в Третьяковской галерее и Русском музее.

В год 600-летия со дня рождения Андрея Рублева в бывшем Андрониковом монастыре в Москве был открыт Музей древнерусского искусства его имени.

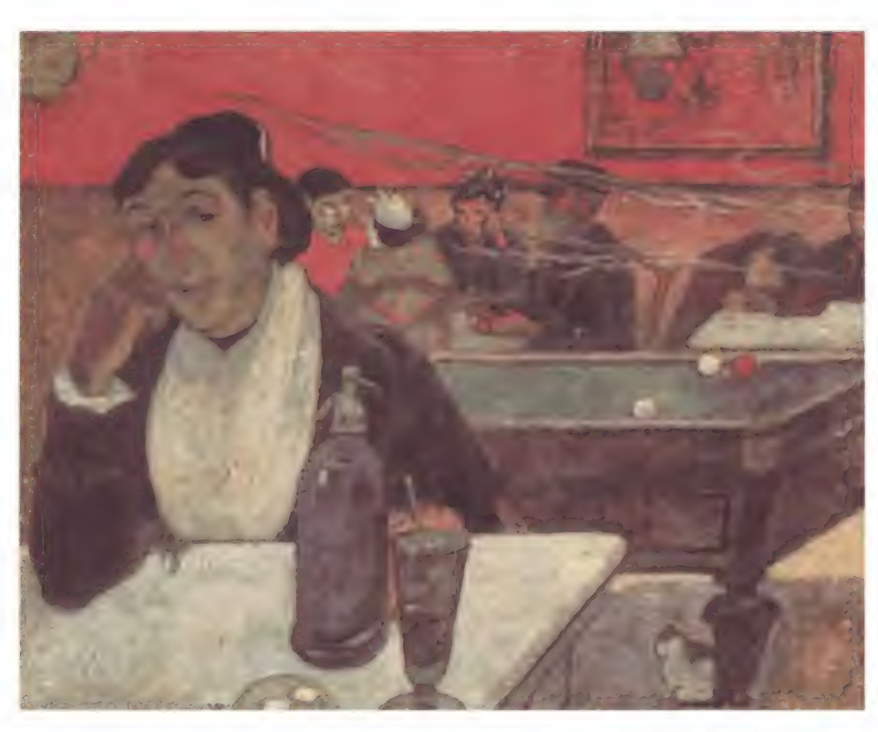
ИМПРЕССИОНИЗМ, ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

Импрессионизм — направление в искусстве последней трети XIX — начала XX в., представители которого стремились запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, правдиво передать мгновения жизни. Импрессионизм (термин происходит от французского слова, означающего «впечатление») зародился в 1860-х гг. во Франции, когда живописцы *Э. Мане,* О. Ренуар и Э. Дега внесли в искусство многообразие, динамику и сложность современного городского быта, свежесть и непосредственность восприятия мира. Для их произведений характерна кажущаяся неуравно-

К. Моне. Руанский собор вечером. 1894. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.



В. ван Гог. Красные виноградники в Арле. 1888. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.



П. Гоген. Кафе в Арле. 1888. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

О. Ренуар. Девушки в черном. 1883. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

вешенность, фрагментарность композиции, неожиданные ракурсы, срезы фигур рамой.

В 70—80-х гг. сформировался импрессионизм во французской пейзажной живописи. Картины К. Моне, К. Писсарро, А. Сислея, написанные на открытом воздухе (пленэре), передавали ощущение сверкающего солнечного света, объемные формы как бы растворялись в вибрации света и воздуха. Разложение сложных тонов на чистые цвета, накладываемые на холст раздельными мазками и рассчитанные на оптическое смещение их при восприятии картины зрителем, цветные тени и рефлексы создавали беспримерно светлую, трепетную воздушную живопись. Импрессионизм широко





распространился в мировом искусстве. Среди многочисленных его последователей — американец Д. Уистлер, немцы М. Либерман, Л. Коринт, М. Слефогт, итальянец Дж. Сегантини, русские живописцы К. А. Коровин, И. Э. Грабарь. Присущий импрессионизму интерес к мгновенному движению, ускользающим впечатлениям, текучей форме восприняли и скульпторы — *О. Роден* во Франции, М. Россо в Италии, П. П. Трубецкой и А. С. Голубкина в России. При своем появлении импрессионизм подвергся яростным нападкам официальных кругов, буржуазной публики и прессы, поскольку он нес новые темы и новые формы восприятия мира, в ряде отношений способствуя расширению реалистических принципов. Но в творчестве как самих импрессионистов, так и в особенности их последователей часто сказывался отход от анализа и оценки явлений социальной действительности.

Вслед за импрессионизмом во французской живописи конца XIX — начала XX в. возникли течения, получившие общее название «постимпрессионизм». Постимпрессионизм повысил интерес к философским и символическим началам искусства, к закономерной организации художественной формы — построению пространства, объема, к декоративной стилизации. При общих чертах творчество художников этого направления значительно отличается друг от друга. В этом отразилась атмосфера сложных, противоречивых поисков нравственных ценностей, которая характеризует период начинающегося кризиса европейской культуры.

Ведущий представитель постимпрессионизма — П. Сезанн стремился выявить величественную устойчивость и материальность мира, закономерность его структуры. Рядом с ним — голландец В. ван Гог. Его страстный социальный протест выразился в картинах, предельно напряженных по цвету, написанных порывистым, экспрессивным мазком. П. Гоген воплотил свои мечты о гармонии мира, поэтическом единстве человека и природы в картинах на темы быта и легенд Полинезии. Его творческие искания прокладывали путь *символизму* и стилю *модерн*, прямыми выразителями которых

К. Писсарро. Оперный проезд в Париже. 1898. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.





П. Гоген. Таитянские пасторали. 1893. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



А. Тулуз-Лотрек. Портрет певицы Иветт Гильбер. 1894. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.



стали ученики Гогена (так называемая понт-авенская школа, по названию деревушки в Бретани, где Гоген работал с учениками) и особенно его последователи из группы «Наби» (т. е. «пророки») — М. Дени, П. Боннар. Еще один крупный представитель постимпрессионизма — А. де Тулуз-Лотрек. В его полотнах и литографиях на темы быта парижской богемы (актеров, циркачей, завсегдатаев кафе) язвительная ирония подчеркнута выразительной остротой композиции, рисунка, цветового пятна. К постимпрессионизму причисляют также течение неоимпрессионизма, называвшееся также дивизионизмом (от французского слова «дивизионе» — «разделение») и пуантилизмом (от французского слова «пуант» — «точка»). Картины Ж. Сёра, П. Синьяка, некоторые полотна К. Писсарро выписаны отдельными мазками правильной формы, наподобие точек или квадратиков.

ИНКРУСТАЦИЯ

Латинское слово «круста» означает «кора», а «инкрустацио» буквально переводится как «покрытие корой». В современном понимании инкрустация — украшение изделий и зданий узорами и изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, дерева, перламутра. Эти украшения врезаются в поверхность и отличаются от нее по цвету и материалу.

Инкрустация известна с глубокой древности. Очень широко ее применяли в *архитектуре*. В истории архитектуры известен даже стиль, называемый инкрустационным. Он развился в Италии XI—XIII вв. Стены общественных зданий и церквей облицовывали разноцветными мраморными плитами, которые складывались в геометрические узоры. Сочетание белого, красного и темно-зеленого мрамора создавало очень тонкие красочные гармонии и придавало зданиям приветливый и нарядный вид.

Еще более широкое применение инкрустация нашла в декоративно-прикладном искусстве. Бытовые предметы из дерева, особенно мебель, часто украшаются также деревянными фигурными узорами или пластинками. Этот вид инкрустации называется интарсией. Узор обычно вырезается на поверхности предмета, дерево в пределах контура рисунка удаляется, а образующиеся углубления заполняются пластинами из дерева другой породы. Чаще всего для интарсии применяется грушевое, ореховое, красное или эбеновое дерево. Блестящим мастером интарсии в XVII — начале XVIII в. был французский мебельщик А. Ш. Буль. Его мастерская выпускала комоды, шкафчики, секретеры, украшенные своеобразной мозаикой из фигурных пластинок фанеры, с наборным орнаментом из панциря черепахи, меди, олова, слоновой кости, перламутра. Этот вид украшения получил название «маркетри», а мебель, изготовленная Булем, мебелью «буль».

Другой своеобразный вид инкрустации — насечка металлом по металлу или дереву, кости, рогу. При насечке узор сначала гравируется на предмете, а затем в его штрихи набивается тонкая золотая, серебряная или какая-либо иная металлическая проволочка. После набивки поверхность узора опиливается напильником с мелкой насечкой, шлифуется мягкой шкуркой, покрывается политурой, лаком или натирается восковой пастой.

В нашей стране и за ее пределами славятся изделия с насечкой дагестанского высокогорного селения Унцукуль: корешковые трубки, трости, блюда. Они изготовляются из кизилового и абрикосового дерева и украшаются насечкой серебром, медью, а также инкрустацией крашеной костью и бирюзой.

ИНТЕРЬЕР

Интерьером в живописи и графике называется изображение различных внутренних помещений.

Отдельные фрагменты внутренней архитек-

туры и обстановки изображались еще в искусстве *Древнего Египта* и *Древнего Двуречья* и более часто — в ***античном искусстве.*** Помпейские фрески первых веков н. э. донесли до нас целые архитектурные композиции с впечатляющей, но весьма фантастической перспективой. Не менее условно перспективу передают живописные свитки средневекового Китая, но их просторные интерьеры, всегда органично связанные с окружающим пейзажем, являются значительным шагом в отражении отношений между человеком и средой, почти не занимавших античное искусство. В древнерусских иконах господствует обратная перспектива, подчиняющая себе все живописные решения. Чтобы показать внутренние помещения, средневековые мастера миниатюр и икон изображали дома наподобие театральных декораций, как бы в разрезе.

У предвестника итальянского Возрождения *Джотто* появляется стремление передать действительные соотношения и пропорции вещей во все еще тесноватых, «ящичных» интерьерах. Одним из величайших завоеваний искусства эпохи ***Возрождения*** стала линейно-геометрическая перспектива, которая для П. Уччелло, П. делла Франческа, Д. Гирландайо, П. Перуджино, А. Верроккьо является одним из главных средств создания правдивого и прекрасного в искусстве. Воздушную перспективу во Флоренции разрабатывает А. Бальдовинетти, но на особую высоту ее поднимает *Леонардо да Винчи,* чьи интерьерные решения отличает не только безупречность отношений между человеком и средой, но и поэтизирующая роль светотени. Корифеи Возрождения — ***Тициан,*** Веронезе и Тинторетто тяготеют к грандиозности больших парадных помещений. Мастера Северного Возрождения, начиная с *Я. ван Эйка* и Р. ван дер Вейдена, напротив, с особой любовью разрабатывают «комнатный» мир, мир интимных вещей. Заботливая, детальная передача их фактуры придает интерьерам нидерландских и немецких мастеров XV—XVI вв. ощущение особенного уюта.

В XVII столетии лучшие голландские жанристы Я. Стен, А. ван Остаде, Г. Метсю и Г. Терборх уделяют интерьеру значительное внимание. Овладевая искусством виртуозной передачи солнечного света, Я. Вермер Делфтский поднимает изображение освещенных солнцем внутренних помещений до утонченной поэзии. Его творчество дало толчок к созданию целой школы жанристов с особым пристрастием к интимному городскому пейзажу и интерьеру. П. де Хох может вполне считаться художником интерьера, поскольку изысканные построения помещений занимают его больше населяющих их людей. Чисто «интерьерными» живописцами становятся К. ван дер Влит и Э. де Витте, виртуозно отображавшие не только «частные» помещения, но и внутренность церквей. Церковные интерьеры де Витте надолго становятся образцами для всей Европы.

Антонелло да Мессина. Св. Иероним в келье. 1455—1460. Национальная галерея. Лондон.



Высокое искусство Ф. Халса, ***Рембрандта, Д. Веласкеса*** также не игнорирует изображения интерьера и даже, в силу возросшего интереса к внутреннему миру человека, больше интересуется интерьером, чем пейзажем, — в замкнутом помещении легче всмотреться в отдельное лицо. Правда, широте ***П. П. Рубенса*** и масштабности Н. Пуссена больше соответствует необъятность природы, чем замкнутость интерьеров. И в этот же период братья Ленен с неприкрашенной правдивостью изображают внутренность бедных крестьянских жилищ. Зато французские мастера эпохи *рококо* даже пейзаж решают в виде камерных «уголков», а в интерьерах видят декоративные коробочки-бонбоньерки.

Подлинным певцом интерьера становится в XVIII в. Ж. Б. С. Шарден. У англичанина-сатирика У. Хогарта каждый предмет обстановки играет определенную сюжетную роль.

В XIX в. представители ***классицизма*** Ж. Л. Давид и Ж. О. Д. Энгр изображают помещения с безупречной аналитической точностью. Французских и немецких романтиков больше занимает общая атмосфера комнат, соответствие обстановки характеру изображенных людей. Реалисты ***Г. Курбе*** и Ж. Ф. Милле

Я. Вермер Делфтский. Девушка с письмом. 1650-е гг. Холст, масло. Картинная галерея. Дрезден.

П. А. Федотов. Свежий кавалер. 1846. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.





РИСОВАНИЕ ИНТЕРЬЕРА



Рисование интерьера требует обстоятельного знания перспективы, умения пользоваться ею.

Когда будете рисовать комнату, коридор, класс в школе, прежде всего найдите место, откуда лучше видно это помещение. Начинающие художники почему-то чаще всего останавливают свое внимание на каком-нибудь отдельном крупном предмете и, помещая его в центре своей работы, по сторонам пририсовывают стены. Получается что-то вроде портрета этой одной вещи. А рисовать надо именно комнату, пространство в ее стенах. Попробуйте изобразить комнату, глядя от входной двери на окно, а потом с угла на угол. С помощью рамки-видоискателя выясните, как сокращаются линии потолка, пола. Сделайте несколько набросков. Потом снова поищите место, откуда можно закомпоновать рисунок интереснее. Для этого надо отойти подальше и посмотреть на комнату сквозь открытую дверь. Может быть, лучше рисовать не сидя, а стоя. Не ограничивайтесь коробкой комнаты, не делайте ее пустой — расставьте мебель так, чтобы какой-то предмет вышел на первый план, остальные поместите на втором, третьем. Но мелочами не увлекайтесь, в этой работе надо начинать с общего, главного, крупного и постепенно идти к подробностям.

Следите за светотенью. Постарайтесь понять, откуда падают на затененные места отсветы-рефлексы, где самая светлая точка, где самая густая тень. Очень внимательны будьте к расположению как теней на самих предметах, так и теней, падающих от них. Рисунок должен дать ясное представление о формах предметов и поверхности, на которой лежат тени. Работая тоном, идите постепенно от самого темного к самому светлому. Законченный рисунок кроме интересной композиции, верного перспективного построения, размещения предметов в пространстве, передачи тона и светотени должен давать представление и о материальности предметов (дерево, стекло, металл, ткань и т. п.).

Для беглых, коротких зарисовок интерьера художники, как правило, пользуются контурным рисунком. Этот очень удобный прием позволяет зафиксировать на бумаге архитектурные пропорции и планы, перспективную характеристику, декор, украшающий интерьер. Все это, конечно, будет носить в рисунке отвлеченный характер, потому что контур лишь условно определяет границы предмета, не давая представления о его цвете и фактуре.

отдают предпочтение социальной характеристике каждого места — крестьянского дома или мастерской художника. *Э. Мане* и импрессионисты (Э. Дега и другие) особенно любят как бы «кадрировать» в неожиданных ракурсах пространство изображаемых помещений.

В России в эпоху господства портретного жанра (XVIII в.) интерес к обстановке, окружающей модель, проявляют Д. Г. Левицкий и В. Л. Боровиковский.

В первой половине XIX в. под руководством А. Г. Венецианова, с одинаковой гармоничностью отразившего в своих работах и внешние приметы крестьянского быта, и убранство городских помещений, образуется целая школа интерьера. Начав с венециановски любовного воспроизведения вещного мира, *П. А. Федотов* вносит затем в решение своих интерьеров настроение неблагополучия и драматизма («Свежий кавалер», 1846, ГТГ; «Вдовушка», 1851—1852, ГТГ). Интерьер в искусстве *передвижников,* и особенно *И. Е. Репина* («Не ждали», 1884—1888, ГТГ; «Арест пропагандиста», 1880—1892, ГТГ), носит отчетливый отпечаток социального положения его хозяев. Элементы интерьера в портретах *В. А. Серова* подчинены выявлению характера портретируемого («Девочка с персиками», 1887, ГТГ).

С распространением в России и в Европе конца XIX в. международного стиля *модерн* эта внутренняя зависимость изображения человека и вещей, его окружающих, игнорируется. В западном искусстве XX в. человек все чаще вообще поглощается средой, низводится до предмета обстановки.

В России начала XX в. *К. С. Петров-Водкин,* следуя собственному пониманию живописного пространства, стремится в своих интерьерных решениях к ясности и простоте. Это стремление разделяет по-своему В. Э. Борисов-Мусатов и еще заметнее — П. В. Кузнецов и *В. А. Фаворский* в графике.

Лучшие прогрессивные традиции этого жанра наследуются и развиваются мастерами советского многонационального искусства. Новому строю жизни соответствует и новая вещная среда. Определенность ее характеристики в каждый из периодов развития нашего искусства способствует зримой передаче внешних примет времени.

Для искусства 30-х гг. типичны залитые солнцем интерьеры жилых комнат и особенно больших помещений с изображением массовых торжеств. Тяготы военного времени наложили свой отпечаток на интерьерные решения, возродив интерес к напряженным, «рембрандтовским» колористическим контрастам. Представители послевоенного поколения художников понимают образное решение интерьера, нераздельного с человеком, весьма широко и разнообразно. Особенно большую роль играет интерьер в картинах бытового и исторического жанров.

ИСКУССТВО

Искусство — особая форма общественного сознания, представляющая собой художественное (образное) отражение жизни. Идеалистические теории рассматривают искусство как продукт божественного откровения или чисто субъективного самовыражения художника. В противоположность этому *марксистско-ленинская эстетика* считает, что искусство рождается из потребностей реальной жизни, дает ее верное отображение и отвечает на вопросы, интересующие и волнующие людей.

Искусство зародилось в глубокой древности как художественное отображение существенных сторон человеческой жизни (труда, охоты, войны). Оно сопровождало человечество на протяжении всей его истории, изменяясь от эпохи к эпохе, принимая разные формы в разных регионах мира (Европа, Восток, Африка и т. д.), но всегда при этом оно запечатлевало окружающий мир, общественную жизнь, особенности сознания и облик самого человека, было средством активного формирования мировоззрения людей.

Отображая мир, художник одновременно воплощает в произведении искусства свои мысли, чувства, стремления и идеалы. Он воспроизводит явления жизни и одновременно дает им свою оценку, объясняет их сущность и смысл, выражает свое понимание мира. Искусство может создаваться не только на основе точного воспроизведения натуры, но и с помощью воображения, вымысла, фантазии. Эти качества необходимы художнику, без них он не может достичь композиционной целостности и образной выразительности картины или скульптуры.

Образность достигается в искусстве не простым копированием натуры. Образ — это такое воспроизведение единичного явления, которое содержит в себе обобщение, т. е. выражение общих черт многих подобных явлений (например, человек изображается как представитель определенного общества, класса, национального или нравственно-психологического типа и т. п.). Благодаря обобщающему характеру изображения искусство приобретает идейное значение. Воплощая идеи, оно становится явлением идеологии. Поэтому в искусстве всегда проявляется борьба идей, за ко-

торой в конечном счете стоит борьба классов. Примером может быть борьба русских художников-передвижников против мертвых канонов *классицизма,* за современность, жизненность искусства и его активное участие в общественной жизни. Современное реалистическое искусство, во главе которого стоит искусство *социалистического реализма,* развивается в борьбе против буржуазной идеологии и *модернизма,* знаменующего деградацию искусства (см. *Идейность искусства*).

Как одна из форм общественного сознания, искусство взаимосвязано с другими его формами: наукой, философией, политикой, моралью и т. д. Как и наука, оно верно (истинно, объективно) отражает мир, из искусства мы черпаем сведения о жизни и быте людей различных эпох и стран, оно является своеобразной летописью человеческой истории. Но в отличие от науки искусство познает мир не в форме отвлеченных понятий, а в конкретно-чувственных, непосредственно воспринимаемых, живых образах, подобных явлениям самой реальной действительности. Как и философия, искусство имеет мировоззренческое значение, ставит философские проблемы (так, само название картины Н. Н. Ге «Что есть истина?» говорит об этом). Подобно политике, искусство связано с общественной, идеологической борьбой. Как и мораль, оно оценивает человеческие поступки, раскрывает проблемы отношений личности и общества.

Искусство отображает мир целостно. Как солнце в капле воды, в любом отдельном явлении, изображаемом искусством, просвечивает характер жизни в целом, как ее понимает художник. Главным предметом искусства является человек, общественная жизнь. Но оно способно отобразить любые доступные восприятию и интересные для людей явления окружающего мира, всегда воссоздавая их соотносительно с человеком, словно пропуская их через призму его жизни (например, вещи в *натюрморте* говорят о человеке, *пейзаж* воплощает его чувства и т. д.). Круг явлений реальной действительности, который изображает художник, принято называть темой произведения. Тема обычно раскрывается в определенном сюжете, действии.

Внутренний смысл изображенного называется идеей. Эмоционально выраженное отношение художника к изображаемому — оценкой. Тема, идея и оценка, будучи неразрывны, составляют содержание художественного произведения. Это содержание воплощено в материально-предметной, чувственно воспринимаемой форме, которая создается посредством материалов и приемов, особых в каждом искусстве. Художественная форма представляет собой конкретную, многогранную структуру произведения, созданную при помощи особого, изобразительно-выразительного языка и воплощающую его образное содержание.

Совершенными художественными произведениями мы называем такие, где достигнуто полное единство содержания и формы, замысла и воплощения, идейной направленности и мастерства. Это единство является основой красоты искусства. Воплощая идеал художника (его представления о современной жизни), произведения искусства создаются по законам красоты, становятся воплощением и олицетворением прекрасного.

Искусство существует как система отдельных его видов (*архитектура, скульптура, живопись,* музыка, театр, литература и т. д.), каждый из которых обладает своими особенностями, но воплощает вместе с тем общие законы художественной деятельности (см. *Виды искусства*). Искусство призвано воспитывать людей, участвовать в формировании их личности, характера, мировоззрения, многогранных творческих способностей (см. *Эстетическое воспитание*). Советское искусство, развивая прогрессивные традиции мирового искусства, отображает новую, социалистическую эпоху в развитии человечества и активно участвует в жизни и борьбе народа за построение коммунистического общества (см. *Советское многонациональное искусство*).

ИСКУССТВОЗНАНИЕ

Искусствознание — это наука об искусстве, называемая также искусствоведением. Состоит из теории искусства, истории искусства и художественной критики. В отличие от эстетики, изучающей общие законы всех искусств, искусствоведение подразделяется на отдельные отрасли (музыкознание, литературоведение, искусствоведение в области изобразительного творчества и т. п.).

Теория искусства изучает общие законы и специфику конкретных видов художественного творчества.

К теории изобразительного искусства относятся эстетические проблемы, рассмотренные применительно к данному искусству (например, специфика художественного образа в *живописи, скульптуре, графике; национальное и интернациональное в искусстве* и др.), а также специальные искусствоведческие дисциплины, касающиеся его структуры (цветоведение, учение о *композиции,* теория *перспективы,* пластическая анатомия и т. д.).

История искусства изучает различные периоды и явления в историческом развитии искусства и процесс этого развития в целом. Она излагается в статьях и книгах, посвященных творчеству отдельных художников, искусству разных стран, мировому искусству в целом. Задача исторического искусствознания — выявить и обобщить в мировом искусстве то, что имеет непреходящую, общечеловеческую ценность, познать закономерности развития искусства, показать реалистическую основу его истории, выявить тенденции, которые могут стать определяющими в дальнейшем развитии художественного творчества.

Художественная критика рассматривает и оценивает явления современного искусства, анализирует тенденции и перспективы его развития.

Она активно влияет на формирование сознания как художников, так и зрителей, на вкусы и общественное мнение в области искусства, а следовательно, и на судьбу тех или иных произведений искусства.

Советское искусствознание исходит из принципов *марксистско-ленинской эстетики* и *социалистического реализма,* борется за расцвет реалистического творчества, против влияний буржуазной идеологии и *модернизма* в изобразительном искусстве. Основная его задача — воздействие на практику искусства и общественной жизни, ориентация художественного творчества на формирование гармонично развитого человека социалистического общества.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР

Те из вас, кто бывал в Третьяковской галерее, наверное, не раз останавливались перед двумя на первый взгляд ничем не схожими полотнами. Одно из них висит в зале В. И. Сурикова. В темной, убогой избе сидят вокруг грубо сколоченного стола четыре человека — отец с тремя детьми. В тяжелые думы погружен главный герой картины, человек высокого роста, с нестершейся еще печатью властности на лице. Это «Меншиков в Березове», картина Сурикова, написанная в 1883 г. Более полутора веков отделяли автора от события, им запечатленного, от падения и ссылки всесильного князя Меншикова, но с удивительной силой прозрения он сумел раскрыть трагедию человеческой судьбы, в которой отразились черты определенной исторической эпохи.

Другая картина помещена в разделе советского искусства. На скромном полотне изображен одинокий всадник, неторопливо едущий по бескрайней степи. Склонясь к передней луке седла, он пришивает к папахе красную ленту. В картине «В отряд к Буденному» (1923) М. Б. Греков воссоздал сцену из совсем недавнего, но уже ставшего легендарным прошлого.

Обе картины, о которых идет речь, рассказывают об истории нашей Родины и поэтому относятся к одному жанру — историческому. Этот жанр, один из важнейших в изобразительном искусстве, объединяет произведения живописи, скульптуры, графики, в которых запечатлены значительные события и герои прошлого, различные эпизоды из истории человечества. С историческим жанром тес-



В. А. Суриков. Меншиков в Березове. 1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Б. В. Иогансон (с соавторами). Выступление В. И. Ленина на 3-м съезде комсомола. 1950. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



но смыкается *батальный,* в тех случаях, когда он раскрывает исторический смысл военных событий.

Чтобы изобразить какую-нибудь историческую сцену, художнику необходимо осознать ее значение и место в ряду других исторических событий. Поэтому многие особенности произведений исторического жанра не являются чем-то неизменным, одинаковым для всех времен и народов, они всегда зависели от того, как люди понимали свое историческое прошлое, как развивалось их историческое сознание. Так, например, в эпоху античности, особенно в ее ранние периоды, история в сознании древних греков переплеталась с мифами. Поэтому мифологические сцены в росписях ваз, в скульптурных рельефах они воспринимали как изображение реальных событий далекого прошлого. Исторический жанр в эту эпоху был неотделим от мифологического. Только позднее, когда сначала греческие, а потом римские историки начали осознавать историю как цепь подлинных событий и фактов, отчленили ее от сказочно-мифологических элементов, появились такие произведения, как, например, рельефы колонны Траяна в Риме (II в. н. э.), на которых с почти документальной точностью изображены эпизоды войны римлян с даками.

В искусстве средневековой Европы исторический жанр практически отсутствует. Согласно богословским представлениям, подлинной историей человечества была «священная история», изложенная в библии, и действительные исторические события изображались редко и очень условно. Место исторического жанра занял жанр религиозно-мифологический. Только в эпоху *Возрождения,* когда появилось новое, более научное и объективное понимание истории, когда искусство освобождалось от влияния церкви, исторический жанр родился по существу заново.

Богатые плоды принесло новое отношение к истории в XVII—XVIII вв. В 1634—1635 гг. великий испанский художник *Д. Веласкес* написал историческую картину «Сдача Бреды» (Прадо, Мадрид). Не триумф победителей, не торжественный въезд испанцев в побежденную ими голландскую крепость Бреду изобразил живописец, а противостояние двух исторических сил, двух типов национальных характеров. Глубокой человечностью наполнил он эту сцену, исторический смысл которой как бы сливается с человеческими судьбами ее участников — полководцев и простых воинов, победителей и побежденных.

В XVIII в. возрастает общественная роль исторической живописи, ее воспитательное и

политическое значение. В 1784 г., за пять лет до Великой французской революции, художник Ж. Л. Давид создал картину «Клятва Горациев» (Лувр, Париж). В строгих, мужественных, подчеркнуто лаконичных формах нарисовал он сцену из истории Древнего Рима: отправляясь на битву, братья Горации клянутся своему отцу и друг другу до последнего дыхания бороться с тиранией. Это воплощение гражданской доблести, подвига во имя общего блага прозвучало для современников Давида как призыв к борьбе с королевской властью, с тиранией феодалов.

Шедевры исторической живописи, созданные во второй половине XIX в. русскими художниками, побуждали размышлять о судьбах нации, о путях исторического прогресса, о роли личности и народа в истории. Конфликт между двумя возможными путями развития России, воплощенный в образах Петра I и его сына, отображен в картине Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871, ГТГ). Тяжел и властен взгляд Петра, устремленный на сына, непоколебимая уверенность в собственной правоте ощущается за внешней покорностью Алексея. Это противостояние, молчаливый поединок помогают постигнуть всю тяжесть выбора, стоявшего не только перед двумя изображенными на картине людьми, но и перед всей Россией.

Переломным, трагическим моментам русской истории посвящал свои картины и Суриков. «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ) — это трагедия патриархальной Руси, самим ходом прогрессивного исторического развития обреченной на уничтожение. И в этой картине, и в «Боярыне Морозовой» (1887, ГТГ), и в «Покорении Сибири Ермаком» (1895, ГРМ) художник делает народ главным действующим лицом своих произведений, показывает, как в трудные моменты исторических переломов выковывается национальный характер и как непрост и часто трагичен для народа путь исторического прогресса.

Лучшие традиции русского и мирового исторического жанра унаследовал советский исторический жанр. Вспомним еще одну картину из собрания Третьяковской галереи. Посреди комнаты, на ярком восточном ковре стоят двое со связанными руками. Перед ними — беснующиеся белогвардейские офицеры. Но спокойны и тверды захваченные в плен люди. Бессильной ярости палачей противопоставили они стойкость и идейную убежденность коммунистов. «Допрос коммунистов» *Б. В. Иогансона* (1933) — одно из самых значительных произведений новой разновидности исторического жанра, жанра историко-революционного, повествующего о героической борьбе пролетариата за свое освобождение, о героических событиях Октябрьской революции и гражданской войны. Множество произведений объединяет этот жанр. Среди них — упоминавшаяся уже картина М. Б. Грекова, скульптура *И. Д. Шадра* «Булыжник — оружие пролетариата» (1927, Центральный музей В. И. Ленина, Москва), картина *К. С. Петрова-Водкина* «Смерть комиссара» (1928, ГРМ), полотно А. М. Герасимова «Ленин на трибуне» (1929—1930, Центральный музей В. И. Ленина, Москва) и др.

Советские художники обращаются и к более далекому историческому прошлому нашей Родины. Созданные в самые трудные годы Великой Отечественной войны, триптих *П. Д. Корина* «Александр Невский» (1942—1943, ГТГ), цикл картин Е. Е. Лансере «Трофеи русского оружия» (1942, ГТГ) напоминали о мужестве наших предков, изгонявших врага со своей земли.

С военных лет и до сегодняшнего дня большое место в советской исторической живописи занимают картины, посвященные подвигу советского народа в Великой Отечественной войне. В монументальной, обобщенно-символической форме показал героизм советских воинов *А. А. Дейнека* в картине «Оборона Севастополя» (1942, ГРМ). Ликование советских солдат-победителей на ступенях рейхстага изображает П. А. Кривоногов в картине «Победа» (1948, Центральный музей Вооруженных Сил СССР, Москва). «Партизанская мадонна» М. А. Савицкого (1967, ГТГ) — это картина-размышление, картина-воспоминание о жизни и борьбе белорусских партизан.

Высшая цель советских художников, которые обращаются к историческому и историко-революционному жанрам, — воспитание патриотизма, чувства причастности к истории нашей Родины.

К

КАРИКАТУРА

Всем известен сатирический журнал «Крокодил». Оружием сатиры и юмора он борется с отрицательными явлениями, чуждыми советской действительности, разоблачает буржуазную идеологию, империалистическую реакцию. Видную роль в этой борьбе играют сатирические рисунки Кукрыниксов (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов), Л. Г. Бродаты, Б. Е. Ефимова, Л. В. Сойфертиса и многих других замечательных советских художников. Эти рисунки называются карикатурами. Свое название они получили от итальянского слова «карикаре», что значит «нагружать», «преувеличивать», «искажать». Действительно, рисунки эти не совсем обычны. Художники, изображая какой-либо персонаж или явление, намеренно подчеркивают и комически преувеличивают их уродливые, низменные черты так что

Кукрыниксы. «Потеряла я колечко... (а в колечке — 22 дивизии)». 1943.



Б. Е. Ефимов. Возвращение империалистических хищников. 1974.



они предстают во всем своем внешнем и внутреннем безобразии.

В карикатуре художник соединяет в неразрывное целое реальные и фантастические черты, преувеличивает и заостряет характерные особенности лица, фигуры, костюма, манеры поведения изображаемого персонажа. Однако при этом он обязательно сохраняет сходство с натурой. В карикатуре на французского короля Луи Филиппа великого сатирика *О. Домье* мастер уловил и гротескно преувеличил самую характерную особенность его заплывшего жиром лица, поразительно напоминающего грушу. Так был создан удивительно едкий и в то же время очень смешной образ «короля-груши», ставший олицетворением всего режима июльской монархии во Франции 1830—1840-х гг., выражавшей интересы «порядочного» буржуа. Карикатура Домье содержит в себе критику не только отдельной личности, но и всего существующего порядка. В ней, как и в других лучших мировых карикатурах, нет добродушной улыбки над социально уродливым явлением, ибо тогда она превратилась бы в обыкновенный юмористический рисунок.

Выразительность карикатуры во многом обусловлена ее конкретной направленностью против отдельной личности, факта, того или иного уродливого явления общественной жизни. Просмотрите серию карикатурных портретов главарей фашистской Германии, выполненную Кукрыниксами в годы Великой Отечественной войны. Они разоблачают низменную сущность этих выродков, потерявших право называться людьми. Карикатура всегда тенденциозна, она поучает, воспитывает, агитирует, борется, протестует. В этом ее главное отличие от шаржа, разновидности карикатуры, в котором преобладающим является добродушно-юмористическое изображение.

Наиболее яркое воплощение карикатура нашла в *графике*. И это не удивительно. Ведь главное выразительное средство графики — линия. Она способна необычайно скупыми средствами передать сущность явления, заострить и гиперболизировать его характерные черты. Наконец, карикатура всегда связана с текстом. Он раскрывает и комментирует смысл изображения.

Рисунки, близкие к карикатуре, известны с глубокой древности. Однако их трудно квалифицировать как карикатуры: в них нет еще ярко выраженной тенденции к высмеиванию явления, отсутствует конкретная направленность на определенное лицо. Даже в эпоху Возрождения многие рисунки, особенно народные лубки, осуждают и бичуют отдельные факты, но редко указывают на определенную личность. Лишь в XVIII в. появляется «чистая» карикатура, подлинным создателем которой стал английский художник У. Хогарт, исполнивший циклы карикатур с острой социальной направленностью. Расцвет карикатуры относится к XIX в., когда выступил О. Домье и другие известные карикатуристы. С развитием пролетарского движения во 2-й половине XIX в. и в начале XX в. она приобрела ярко выраженный классовый политический характер. Таковы сатирические рисунки Т. А. Стейнлена во Франции (см. *Западноевропейское искусство XVII—XX вв.*), сатирическая журнальная графика в России в период революции 1905—1907 гг.

В советском изобразительном искусстве карикатура сразу же стала составной частью агитационно-массового искусства. Политическая активность, острая злободневность, непосредственная обращенность к широким народным массам, критический пафос в адрес внешних и внутренних врагов революции отличали произведения М. М. Черемныха, В. В. Маяковского, Д. С. Моора, В. Н. Дени. В 1920—1930-х гг. карикатуры печатались в многочисленных сатирических журналах и в газетах. Важную роль в патриотическом воспитании советского народа, в борьбе с фашистской агрессией сыграла карикатура в годы Великой Отечественной войны. В 1950—1980-х гг. круг тем карикатуры необычайно расширился. Она обращается к самым разным сторонам внутренней и международной жизни, истории, выступает активным пропагандистом в борьбе народов за мир, демократию, прогресс.

КАРТИНА

Картина — это произведение станковой живописи, правдиво воплощающее глубокий замысел, отличающееся значительностью содержания и завершенностью художественной формы. Понятие картины прилагается прежде всего к произведениям сюжетного характера, основу которых составляет изображение человеческих действий, общественных событий. Так, картина *Д. Веласкеса* «Сдача Бреды» посвящена одному из эпизодов борьбы в XVII в. народа Нидерландов против испанского господства; картина *Э. Делакруа* «Свобода, ведущая народ» — событиям французской революции 1830 г.; картина *В. Сурикова* «Утро стрелецкой казни» — расправе Петра I с мятежными стрельцами, восставшими против прогрессивных преобразований на Руси; картина *А. Дейнеки* «Оборона Севастополя» изображает эпизод боя совет-

ских моряков с фашистскими захватчиками во время Великой Отечественной войны.

Событие, действие — непременное условие картины, поэтому картина в собственном смысле слова — это сюжетно-тематическая картина. Она имеет свои жанровые разновидности: картина историческая («Утро на Куликовом поле» А. Бубнова), историко-революционная («Допрос коммунистов» *Б. Иогансона*), мифологическая («Явление Христа народу» *А. Иванова)*, батальная («Тачанка» М. Грекова), бытовая («Взятие снежного городка» В. Сурикова) и т. д. Но иногда это понятие трактуется и более широко: картинное значение могут приобретать пейзажи, портреты, натюрморты, если они имеют значительное содержание, обобщающе-синтетический смысл и особенно связь с сюжетом, с действием («Владимирка» *И. Левитана*— пейзаж-картина; «Академик Иван Павлов» *М. Нестерова* — портрет-картина и т. п.).

Картина предполагает глубину, завершенность и обобщенность образного содержания. Она является итогом длительных наблюдений и размышлений художника над жизнью и редко пишется непосредственно с натуры. Чаще всего ей предшествуют *наброски, зарисовки, этюды, эскизы,* в которых художник фиксирует отдельные явления, собирает материал для будущей картины, ищет основу ее композиции и колорита. Так, А. Иванов при создании «Явления Христа народу» или В. Суриков в период работы над «Боярыней Морозовой» создали множество этюдов и эскизов, в которых искали образы отдельных персонажей, разрабатывали фон и детали действия, совершенствовали композицию. Многие из этих этюдов и эскизов не только стали подсобным материалом при создании картины, но и приобрели самостоятельное художественное значение.

Создавая картину, художник опирается на натуру, исходит из нее как в общем замысле, так и в отдельных деталях. Но в этом процессе большую роль играют воображение, фантазия, вымысел. В картине художник изображает типическое событие, которое не берется прямо из жизни, но концентрированно выражает ее суть и смысл. Создание картины венчает поиск, дает законченное выражение творческой мысли, содержит обобщение наблюдений и размышлений. Поэтому содержание хорошей, подлинной картины является продуманным, несет в себе определенную идейно-образную концепцию, а форма — выстроенной, логичной, завершенной. Здесь не должно быть ничего случайного, лишнего, все закономерно и необходимо, любая деталь направлена на реализацию замысла, каждая часть соотнесена с целым, каждый элемент выражает образ. Таковы лучшие произведения мировой классической и советской живописи.

Сюжетно-тематическая картина по своему содержанию самый емкий жанр живописи, способный к отражению наиболее значительных событий современности, к наиболее полному воплощению взглядов и эстетического идеала художника. Поэтому в развитии живописи картина играет ведущую роль.

Для упадочных направлений характерен кризис сюжетно-тематической живописи, ослабление социальной остроты искусства, отказ в художественном творчестве от значительной идейной проблематики и психологизма. В многообразных течениях *модернизма* из искусства не только изгоняется сюжет, но происходит разрыв с предметным изображением вообще. Тем самым картина полностью разрушается.

В советском искусстве картина получила широкое и многообразное развитие. Выдающиеся мастера нашей живописи запечатлели в картинах все богатство жизни и истории социалистического общества.

КЕРАМИКА

От греческого слова «керамос» — «глина» произошло название предместья Афин, где жили гончары,— Керамик, а отсюда уже и «керамика»: изделия из обожженной глины. Возможно, что в очень далеком прошлом, когда в пещере погас костер и добывшие вновь огонь наши предки стали поджигать сухие травы и сучья на другом месте, они случайно заметили, что на бывшем кострище земля стала твердой, как камень, да и оставшиеся на обугленных корневищах комки земли тоже затвердели и превратились в камешки. Так еще в эпоху позднего палеолита человек открыл свойство глины твердеть в огне, превращаясь в камнеподобный материал. И когда человек начал лепить из глины и обжигать простейшие сосуды, он тем самым создал первый искусственный материал — керамику.

Из обожженной глины в течение тысячелетий делали сосуды для воды, вина и масла, таблички для письма, кирпичи для строительства, горшки и сковородки для приготовления пищи, статуэтки божеств, игрушки для детей, урны для хранения праха умерших и даже монеты и медали.

Сегодня слово «керамика» употребляется



Дипилонская амфора. VIII в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины.



Л. С. Конченко. Кофейный сервиз. 1977. Гжель.



Декоративные блюда. Поливная керамика. Узбекская ССР.

в двух значениях. В строгом смысле это изделия из любых глин и глиноподобных материалов, обожженные до полного спекания черепка (при температурах более 1000°) или обожженные до камнеподобной твердости, но сохраняющие, однако, пористость (при более низких температурах). В этом отношении различают керамику тонкую (фарфор, фаянс) и грубую (кирпич, черепица, глиняные горшки, блоки и т. д.). По назначению керамику определяют как бытовую (посуда, художественные изделия), строительную (кирпич, клинкер, изразцы, облицовочные плиты и т. д.) и специального назначения (огнеупорную для плавильных печей, электротехническую, кислотоупорную и т. д.).

В более узком, но часто употребляемом смысле керамикой называют почти все изделия из простых цветных и более дешевых глин в отличие от фарфора и фаянса, получаемых из более тонких белых глин — каолинов (см. *Гончарное искусство, Фарфор, фаянс художественный*). Эта керамика обычно разделяется на два вида. Первый вид — *майолика.* Она имеет на лицевой поверхности поливу из стекловидных прозрачных (глазури) или непрозрачных (эмали) составов. Второй вид — так называемая терракота, т. е. «жженая земля», не имеющая поливы. К терракоте относится и керамика, расписанная красками, лаками и ангобами — красящими составами, основу которых составляют цветные глины — белые, голубые, красные и т. д.

Керамика — один из наиболее распространенных материалов декоративно-прикладного искусства. Из кусочков керамики можно также набирать мозаичные картины. Часто она используется для настенных панно и для

наружной облицовки зданий. Особенно же распространена керамика в народном искусстве. В ряде стран существовали большие районы и целые города, где основной специальностью жителей было производство керамических изделий. Это, например, Делфт в Голландии, Дерута, Фаэнца, Кастель-Дуранте в Италии.

Во многих городах были пригороды, где жили керамисты, например Гончарная слобода в Москве.

В мировом искусстве кроме античной керамики особенно известна итальянская майолика эпохи Возрождения, изделия французского мастера Бернара Палисси (XVI в.) и англичанина Д. Уэджвуда (XVIII в.). В России XVIII в. выдающимися мастерами керамики были Афанасий Гребенщиков и его сын Иван.

В СССР наиболее известными районами распространения керамики являются Гжель и Скопин в РСФСР, Опошня на Украине, аул Балхар в Дагестане и др.

КИСТИ

Кисти — главный инструмент художника. В разные времена живописцы пользовались кистями самых разнообразных форм: плоскими и круглыми, большими и маленькими, с острым концом и обрезанными, с длинным волосом и с коротким, торчащими во все стороны, как веник, и отточенными, как игла. Изготавливали кисти из меха различных животных: барсука, куницы, лисицы, суслика, колонка, белки, а также из свиной щетины.

Наша промышленность выпускает плоские и круглые кисти и флейцы — широкие плоские кисти на короткой ручке, в основном беличьи, колонковые, из ушного волоса домашних животных и из свиной щетины. Щетинные кисти предназначены для работы масляными красками, но могут быть использованы в живописи темперными, гуашевыми красками и в оформительском деле. Беличьи кисти, главным образом круглые, используют в акварели, реже для гуаши и темперы (эти краски должны быть жидкими). Если краска густая, эти кисти быстро изнашиваются. Колонковые кисти наиболее универсальны. Волос у них тонкий и упругий. Колонковыми кистями пишут и акварелью, и темперой, и жидко разведенными масляными красками. Кисти из ушного волоса пригодны для всех видов живописи. Но масляные краски и в этом случае должны быть сильно разбавлены.

Набор кистей. Широкие кисти — флейцы.



Флейц чаще всего делают из свиной щетины, реже — из ушного волоса и беличьего меха. Флейцем удобно проклеивать и грунтовать холст, покрывать картину лаком, им пользуются также при монументальных росписях и в декоративно-оформительской работе.

Величина кисти обозначается номером. Номера плоских кистей и флейцев соответствуют их ширине в миллиметрах, а номера круглых кистей — выраженному в миллиметрах диаметру.

Кисти требуют тщательного ухода. После работы масляными красками кисти моют теплой водой с мылом до тех пор, пока мыльная пена не перестанет окрашиваться. Затем кисть промывают теплой водой, чтобы мыла совершенно не осталось. Кисти колонковые и из ушного волоса нужно мыть очень осторожно, чтобы не повредить волос, а лучше в уайт-спирте или бензине. Нельзя мыть кисти в ацетоне: от этого посечется волос. Не рекомендуется надолго оставлять кисти в разбавителе, так как может раствориться вещество, связывающее волос, и он выпадет. После акварельных красок кисти отмывают в чистой воде. Кисти, которыми писали гуашью или темперой, можно отмыть чистой теплой водой или водой с мылом. Ни в коем случае нельзя давать кистям засыхать, особенно после масляных и темперных красок, ставить кисти в банку волосом вниз, иначе он деформируется. Вымытую в воде кисть не следует стряхивать. Нужно завернуть ее в малопроклеенную бумагу, например газетную, тогда она сохраняет свою форму и не пылится.

КЛАССИКА

В широком смысле термин «классика» применяется для обозначения высокой, зрелой стадии развития какого-либо исторического явления; классическими называют образцовые, совершенные произведения, имеющие непреходящую ценность для национальной и мировой культуры. В узком смысле «классика» — период древнегреческого искусства, охватывающий V и первые три четверти IV в. до н. э. (см. *Античное искусство*). Социальной основой искусства древнегреческой классики был строй рабовладельческой демократии, который утвердился в большинстве городов-государств («полисов») того времени. В искусстве классики впервые в истории были последовательно выражены реалистические художественные принципы, сложившиеся под влиянием одержавших победу демократических, гражданских эстетических идеалов. В период классики была разработана правильная («регулярная») планировка городов, основанная на прямоугольной сетке улиц, названная гипподамовой системой по имени архитектора Гипподама из Милета. В V в. до н. э. были созданы наиболее совершенные архитектурные произведения Древней Греции — храмы Парфенон (архитекторы Иктин и Калликрат) и Эрехтейон на холме Акрополь в Афинах, отмеченные гармоническим совершенством целого и всех архитектурных и скульптурных деталей, художественным единством всех частей, глубокой человечностью и красотой скульптурных образов. Образы совершенных людей, наделенных равно физической и духовной красотой, создали великие скульпторы Поликлет, Мирон и Фидий, руководивший, в частности, созданием скульп-

Пракситель. Аполлон Сауроктон. 3-я четверть IV в. до н. э. Ватикан. Рим. Справа: Пергамский алтарь (фрагмент). 180—160 гг. до н. э. Мрамор. Государственные музеи. Берлин.





Лисипп. Мальчик, вынимающий занозу. 2-я половина IV в. до н. э. Бронза.





Ж. Л. Давид. Клятва Горациев. 1784. Холст, масло. Лувр. Париж.

турного убранства Парфенона; скульптура — мраморная, бронзовая, хрисоэлефантинная (из золота и слоновой кости на деревянном каркасе) — сочетает строгость, гармоничность, возвышенность образов с их жизненностью, наполненностью гуманистическим содержанием. В эпоху классики была высоко развита и живопись, однако до нас дошли либо описания работ знаменитых живописцев (Полигнот, Зевксис, Аполлодор), либо образцы декоративной и вазовой живописи. Принято делить период классики на раннюю (так называемый «строгий стиль», первая половина V в. до н. э., в это время созданы наиболее совершенные и гармоничные шедевры древнегреческого искусства), высокую (вторая половина V в. до н. э.) и позднюю (400—325 гг. до н. э.) классику. Поздняя классика отличается большей утонченностью, эмоциональностью, разнообразием художественных образов, что проявилось и в архитектуре (театры, памятники), и в скульптуре, крупнейшими мастерами которой были Пракситель, Скопас, Лисипп.

КЛАССИЦИЗМ

Классицизмом (от латинского слова «классикус»— «образцовый») называют стиль и направление в искусстве XVII — начала XIX в., ориентировавшиеся на наследие античной культуры как на норму и идеальный образец. Философской основой классицизма были представления о разумной закономерности мира, о главенстве разума и общественного долга в жизни людей, о прекрасной, облагороженной природе; для искусства классицизма характерна тяга к выражению большого общественного содержания, возвышенных, героических нравственных идеалов. Главная тема искусства классицизма — торжество общественных начал над личными, долга над чувством. Классицизму свойственна строгая организованность логичных, ясных и гармоничных образов. Ему были присущи, однако, черты утопизма, идеализации и отвлеченности образов, нараставшие в периоды его кризиса, особенно в середине XIX в., когда классицизм был связан с реакционными общественными силами. Для архитектуры классицизма типичны четкость и геометрическая правильность объемов, регулярность планировки; на глади стен выделяются портики, колоннады, статуи, рельефы. В изобразительном искусстве главное значение приобрели логическое развертывание сюжета, ясная уравновешенная композиция, плавная обобщенная контурная линия, четкая моделировка объема; цвет играл подчиненную роль и служил выделению смысловых акцентов, подчеркивал ведущую роль линейно-объемного построения. Развитие классицизма во многом связано с Академиями художеств в Париже (основана в 1648 г.), Петербурге (основана в 1757 г.) и другими. Классицизм, сложив-

шийся в XVII в. во Франции, отражал победу абсолютизма в политической жизни и торжество рационалистических принципов в культуре. В архитектуре (Л. Лево, Ф. Мансар, К. Перро) и живописи (Н. Пуссен, К. Лоррен) господствовали интерес к античным мотивам, темам и героическим образам, идеалы величия, разума и гражданского долга. Это искусство развивалось параллельно с барокко (так, в дворцово-парковом ансамбле Версаля — резиденции французских королей — классицизм и барокко слились в единый торжественный, парадный стиль). Во второй половине XVIII в. классицизм возродился во Франции, Германии, России и других странах; в это время он был связан с идеями Просвещения, а в конце XVIII в.— с идеями Великой французской революции 1789—1794 гг. В архитектуре (Ж. А. Габриель, К. Н. Леду во Франции, К. Г. Лангханс в Германии, В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, И. Е. Старов в России) соединились изучение памятников античного зодчества (знание которых уточнилось благодаря успехам археологии), богатство архитектурной фантазии и внимание к практическим функциям городских площадей и магистралей, общественных зданий и жилых домов. В живописи (Ж. Л. Давид во Франции, А. Р. Менгс в Германии, А. П. Лосенко, Г. И. Угрюмов в России), скульптуре (Ж. Б. Пигаль, Э. М. Фальконе, Ж. А. Гудон во Франции, Готфрид Шадов в Германии, Б. Торвальдсен в Дании, А. Канова в Италии, М. И. Козловский, И. П. Мартос, Ф. Ф. Щедрин в России), рисунке, гравюре идеи гражданской героики, общественного долга, просветительские идеалы благородной простоты и спокойного величия выражались в строгих, ясных формах, навеянных античным и ренессансным искусством, часто в произведениях на античные сюжеты. Архитектурный декор и декоративное искусство основывались на античных образцах. В первой трети XIX в. высокий (зрелый) классицизм (называемый также *ампир*), достигший в России высокого подъема, был последним большим классическим стилем. Позже классицизм перерождается в реакционный академизм и, несмотря на усилия многих академий художеств и ряда крупных мастеров (Ж. О. Д. Энгр во Франции, Ф. А. Бруни в России), теряет значение. В России поздний академический классицизм середины и второй половины XIX в. стал официальным искусством самодержавной монархии, с которым вели борьбу прогрессивные мастера, в том числе *передвижники*. Произведения русских живописцев *К. П. Брюллова* и *А. А. Иванова* все больше обогащались тенденциями *романтизма* и *реализма*, пришедших на смену классицизму. В архитектуре и декоративном искусстве классицизм к середине XIX в. был вытеснен эклектикой — заимствованием декоративных элементов прежних стилей (*готика, Возрождение, барокко*).

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КНИГИ

Не всегда книга имела тот вид, к которому мы привыкли теперь. Первоначально тексты писались на длинных, порой до нескольких метров, полосах папируса и скручивались в свитки. В Британском музее хранится папирус Гарриса длиной свыше 40 м.

В Месопотамии тексты писались на глиняных табличках, которые потом обжигались. В Древнем Риме существовал другой вид книги — полиптих. Это были скрепленные между собой ремешком деревянные дощечки — таблицы, покрытые воском, на которых процарапывали буквы. Такую книгу уже можно было листать, правда, страниц в ней было немного. Со II в. до н. э. начал применяться новый материал для письма — пергамент — особо выделанная кожа. А с XIII в. в Европе основным писчим материалом становится бумага. Новые материалы для письма позволили создать и новый тип книги — кодекс. Книга состояла из сложенных в тетрадь листов, сшитых вместе. Она вмещала больше информации и была удобна для письма и чтения. Древнейшая из сохранившихся русских книг — «Остромирово евангелие» (1056—1057) — свидетельствует о высоком рукописном искусстве русских мастеров.

С появлением кодекса возникает и переплет, который вначале делали из дощечек, обтянутых кожей. Переплеты особо роскошных книг изготовляли из золота и серебра, украшали чеканкой, сканью, эмалью, жемчугом, драгоценными камнями. Старинные русские переплеты такого типа назывались окладами. В наших музеях хранятся великолепные образцы работ русских мастеров-ювелиров. Например, в Оружейной палате Московского Кремля вы можете увидеть золотой оклад евангелия, выполненный одним из лучших мастеров того времени — Гаврилой Овдокимовым в 1631 г.

Оклад украшен изящным сканым орнаментом из тонких извивающихся стеблей, цветов и листьев, залитых яркой эмалью, которая великолепно гармонирует с драгоценными



Д. С. Бисти. Суперобложка книги. В. Маяковский «Владимир Ильич Ленин».



Н. И. Калинин. Переплет книги «Искусство книги. Вып. 8».

камнями. Прекрасно скомпонованы и мастерски вписаны в круг фигуры евангелистов. Русские мастера XVII в. в совершенстве владели искусством украшения окладов.

С развитием книгопечатания меняется переплет книги. Он перестает быть уникальным произведением ювелирного искусства и в основном служит практическим целям — предохраняет книгу.

Вам, наверное, приходилось видеть толстые, тяжелые, с медными застежками старые книги. Их черный крупный шрифт с редкими вкраплениями красных строк, заставки с фантастическим растительным орнаментом, заглавия, написанные затейливой вязью,— все это доносит до нас аромат далекого прошлого, говорит о той большой любви, с которой в давние времена создавалась книга. И не случайно художники всех времен участвовали в создании книги, рисуя для нее иллюстрации, шрифты, украшения.

В XVIII—XIX вв. большинство книг печаталось без переплета; и только владелец книги мог заказать его по своему желанию. На переплетах того времени наряду с именем автора и названием книги часто ставились инициалы владельца. Переплет больше говорил о вкусах и состоянии последнего, чем о самой книге. Появление типографских переплетов и участие в их создании художников внесли новую черту в художественный образ книги.

Сегодня распространены два вида переплета: цельнотканевые и составные. На цельнотканевые переплеты текст и изображение наносят краской или тиснением, часто употребляют бронзовую фольгу. Бывает рельефное тиснение без краски. Переплеты такого типа лаконичны, так как делаются в два-три тиснения. Чаще всего изображение на них сведено к знаку, символу. На составные переплеты, которые состоят из тканевого корешка и покрытых бумагой сторонок, можно репродуцировать многокрасочное изображение.

Книги выпускают не только в переплетах. Брошюры, журналы, книги в одну тетрадку часто выходят в обложках. Обложки делают из более плотной, прочной бумаги, на которой возможна многокрасочная печать. Обложка выполняет те же художественные функции, что и переплет. Оформительские средства, характер шрифта, изображение лаконично представляют характер книги, ее жанр, стилевые особенности.

На переплеты иногда надевают суперобложку, которая также является элементом художественного оформления книги. Она возникла из простой обертки и вначале носила только предохранительный и рекламный характер. В наше время суперобложка взяла на себя часть образной задачи переплета. Обычно под яркой, сложной суперобложкой переплет очень простой и лаконичный.

Обратная сторона переплетной крышки заклеивается сложенным пополам листом бумаги — это форзац. Он соединяет книжный блок с крышкой переплета. Форзац может быть просто белой или цветной бумагой, декоративно-орнаментальным или содержать сюжетное изображение. Форзац — это графическое предисловие к книге, вступление, где художник создает нужное настроение, готовит к встрече с героями. Бывают книги и с двумя разными форзацами — в начале и в конце.

Книга начинается титульным листом. Титульный лист может быть разворотным, занимая вторую и третью страницы, в неко-

Е. А. Кибрик. Фронтиспис и титульный лист к драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». 1959—1960. Бумага, чернила, акварель.





Д. С. Бисти. Иллюстрация к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Разворотная иллюстрация. Гравюра на дереве. 1966—1967. Справа: М. П. Митурич. Иллюстрация к стихотворению С. Я. Маршака «Пожар». 1969—1971.





торых изданиях имеется авантитул, расположенный на первой странице. На титуле помещаются основные сведения: название книги, фамилия автора, наименование издательства, место и год издания. Отдельным разделам книги иногда предшествует шмуцтитул, где помещаются их названия.

Титульные листы бывают наборными или рисуются художником. Он сочиняет не только композицию листа, но и характер начертания букв. Высокого совершенства достигали русские типографы в XVIII—XIX вв., создавая наборные титулы и используя для их украшения лишь политипаж — небольшую стандартную гравюру — клише, набор которых имелся в каждой типографии. На титуле встречаются и сложные, многофигурные композиции, и изящные гравюры-аллегории. Титульному листу иногда предшествует фронтиспис. На нем обычно изображается автор книги или лицо, которому книга посвящена, но может помещаться рисунок, отображающий идею произведения, или иллюстрация к главному эпизоду книги. В старой книге фронтиспис был часто единственной иллюстрацией.

Мастера рукописной книги стремились к гармоническому расположению текста, иллюстраций, украшений. И уже тогда сложились основные формы оформления книжной полосы — страницы.

Первая страница начинается со спуска, отступа. Этим по традиции оставляется место для художника, где он рисует заставку, украшение или иллюстрацию, начинающую книгу. Особое внимание уделялось и первой букве — буквице. Ее рисовали особенно нарядной, узорчатой, яркой. Чаще всего буквица была красной, отсюда и название первой строки — «красная строка».

Рисованная буквица как элемент оформления дошла и до наших дней. Она то появляется в изобразительном орнаментальном окружении, то соседствует с изображением или вписывается в него, то сама становится фантастическим предметом.

Последняя полоса в книге, главе или разделе может завершаться орнаментально-декоративной или сюжетной концовкой.

Т. А. Маврина. Иллюстрация к сказке «По щучьему веленью».

Внизу слева: Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта». Акварель. 1959.

Внизу справа: Ю. А. Васнецов. Иллюстрация к сборнику народных песенок и потешек «Ерши-малыши». 1964.



Б. А. Дехтерев. Иллюстрация к драме У. Шекспира «Гамлет». Заставка. Черная гуашь акварель». 1965.



Все рассмотренные элементы книги относятся к ее оформлению. Но есть еще иллюстрации, они появились и сопровождают книгу с самых давних времен.

История развития иллюстрации неотделима от развития книги. Нам известны рисунки, сопровождающие текст «Книги мертвых», египетского папирусного свитка 1400 г. до н. э. Были иллюстрации и в древнейшей печатной книге (свитке) «Алмазная Сутра» (Китай, 868 г.). Средневековые рукописные книги украшались великолепными *миниатюрами,* их выполняли лучшие художники. Такие книги уникальны и бесценны, не зря ими гордятся национальные музеи и библиотеки.

В десяти томах Лицевого летописного свода (иллюстрированной летописи) Ивана Грозного насчитывается свыше 16 тыс. миниатюр, посвященных разнообразным событиям русской истории. Круг предметов, изображенных художниками, достаточно широк — это здания, оружие, одежды, предметы быта. По этим миниатюрам можно судить о людях того времени, о внешних приметах их частной и общественной жизни.

С появлением и развитием книгопечатания рисованные миниатюры вытесняются из книги *гравюрами.* Вначале иллюстрации резались на одной доске с текстом, они были лаконичны, немногословны и, как правило, очень хорошо гармонировали со шрифтом, образуя единый графический лист.





Исполнение иллюстраций в резцовой гравюре на меди или офорте открыло перед художниками новые возможности. Стало возможным передавать глубину пространства, эффекты света, фактуру. Такие иллюстрации печатались на отдельном листе и вклеивались в книгу.

С распространением *ксилографии* и *литографии* значительно возрастают тиражи иллюстрированных книг, к иллюстрированию привлекается широкий круг рисовальщиков. Иллюстрация-гравюра имела двух авторов: художника, придумавшего и нарисовавшего ее, и гравера, который ее вырезал. Так они и подписывались: слева — художник, справа — гравер. Известны случаи их долгого и плодотворного сотрудничества. Неразделимы, например, имена А. Агина и Е. Бернардского, создавших великолепный цикл гравюр-иллюстраций к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Фотомеханический способ репродуцирования дал возможность уже в XIX в. воспроизводить иллюстрации, выполненные в любой технике, будь то карандаш, перо, акварель, гуашь и даже масло. А сколько комбинированных техник изобретают художники, какие неожиданные материалы применяют, работая над иллюстрациями! Широко известный, уже вошедший в советскую классику цикл иллюстраций Е. А. Кибрика к драме «Борис Годунов» А. С. Пушкина сделан чернилами для авторучки. А иллюстрации В. В. Лебедева к книге С. Я. Маршака «Усатый-полосатый» выполнены цветными карандашами. Рисунки получились яркие, воздушные и мягкие.

Выбор материала, изобразительного языка, принцип построения книги не произвольны, они диктуются характером и стилем литературного произведения. Напряженный драматизм У. Шекспира или лиричность рассказов А. П. Чехова находит свое пластическое выражение в великолепных иллюстрациях Б. А. Дехтерева и Д. А. Дубинского, разных по характеру, но точно и тонко передающих замысел писателей.

По месту, занимаемому в книге, иллюстрации делятся на разворотные (они помещаются на двух страницах), страничные (полосные), полуполосные и мелкие. Иллюстрации, окруженные с двух и более сторон текстом, называются оборочными.

Своеобразие иллюстрации в том, что она не самостоятельна по сюжету. Художник как бы помогает автору, делает зримыми его образы, идеи.

Работая над иллюстрацией, художник решает самые разнообразные профессиональные проблемы: композиционной организации, декоративности, эмоциональной выразительности, стилистического соответствия духу литературного произведения, изображаемой эпохе.

Для лучших образцов русской и советской иллюстрации характерно стремление к передаче психологической стороны повествования, создание реалистических, достоверных образов.

Но книжная иллюстрация — часть книги. Художник должен учитывать вид издания, способ воспроизведения, формат, соседство со шрифтовой полосой, наличие графических украшений, чтобы найти гармоническое решение, создать художественный образ иллюстрированной книги (см. также *Графика*).

КОВРЫ

Ковры — это тканые изделия из цветной шерсти или шелка, хлопчатобумажной или льняной пряжи, с ворсом или гладкие. Они могут быть скромные, одноцветные или с прихотливым, многоцветным орнаментом. Издавна люди украшали коврами свои жилища: устилали ими полы и мебель, вешали на стену. И сейчас ковры широко используются в оформлении жилого и общественного интерьера.

Древний Египет и Ассирия, Индия и Китай славились драгоценными коврами. По торговым путям, как посольские дары или военная добыча, они расходились по всему миру. Каждый народ внес в искусство ковроделия свое понимание законов красоты.

В нашей стране можно встретить практически все известные техники ковроткачества, существующие с древних времен.

На весь мир славятся ворсовые туркменские ковры, особенно изделия текинских мастериц, виртуозно владеющих техникой завязывания двойных и полуторных узлов, плотность которых в лучших образцах достигает 5000 на 1 кв. дм. Текинские ковры ценятся за мягкость ткани, необычайную плотность бархатистого, низко подстриженного ворса, окрашенного растительными красителями в глубокие благородные оттенки красного и синего цветов, хорошо гармонирующие с естественным цветом шерсти. Основной традиционный элемент орнамента туркменских ковров — так называемый гёль, своеобразный узор-символ. Все поле текинского ковра покрыто гармонично уравновешенными, вытянутыми восьмиугольными медальонами, расположен-

Ковер «Дербент». Дагестанская АССР.



ными в строгом геометрическом порядке. Высокий уровень ковроделия у туркмен определялся самим бытом. Ковры заменяли мебель, ковровыми лентами скрепляли деревянные части юрты, а вход завешивали ковровой занавесью. Земляной пол устилали мягкими кошмами, паласами, коврами. Домашнюю утварь хранили в ковровых мешках.

Кавказ — один из древнейших центров ковроткачества. Так, ковры Азербайджана, созданные в разных районах и носящие их имена — «хила», «куба», «ширван», по своей структуре и художественным достоинствам (низкий ворс, высокая плотность ткани, спокойный, несколько приглушенный колорит) относятся к лучшим кавказским коврам. Один из ковров «хила», хранящийся в Государственном Историческом музее в Москве, датирован 1801 г.

Знаменитые кавказские однолицевые, безворсовые ковры — «сумахи» поражают техническим совершенством. Чтобы выткать их узор, чаще геометрический, надо вывести наизнанку концы нитей утка и заплести их по основе в виде «елочек-косичек». Колорит основан на мягких сочетаниях кирпично-красных, коричневых, синих, белых и оранжевых тонов. Особенно славятся лезгинские «сумахи» из Южного Дагестана.

Сложными путями еще в древности проникло ковроделие на Украину, где расцвело изумительное искусство — килимарство. Ткут килимы, как и все ковры, на вертикальных или горизонтальных ткацких станках из льняных или конопляных нитей основы и цветных шерстяных нитей утка́. В ткани килима цветные нити утка сцеплены между собой и плотно прикрывают нити основы. Для уплотнения ткани уток прибивают особым молотком с гребенчатым краем.

Узоры килимов бесконечно разнообразны, они включают простые и сложные геометрические формы, пышный растительный орнамент, дополненный изображениями птиц и животных, сложные композиции, близкие к *шпалерам*. Но особенно выделяются килимы с цветочными мотивами. Ни один из букетов, ритмично разбросанных по полю ковра, не повторяется. Цветы перевиты лентами, вырастают из вазонов, сплетаются в извивающиеся гирлянды. Умело сочетая цвета то контрастных, то едва уловимых оттенков, мастера добивались удивительной естественности и замечательной декоративности. Килимы ярких расцветок с мотивами цветочных веток и вазонов, с геометрическим орнаментом ткутся и в Молдавии.

В России любимы народом яркие гладкие курские и воронежские ковры с розами. Чем-то они похожи на жостовские подносы: на темном фоне горит овальный венок из крупных, «глазастых» роз. А в Сибири, в Тюмени, издавна умели ткать «мохровые», с длинным ворсом ковры с цветочным орнаментом.

Посетители многих, в том числе и всемирных, выставок любуются чудесными коврами Кавказа и Средней Азии, Молдавии и Прибалтики, Казахстана и Поволжья. Сейчас ковры ткут больше на машинах, но наряду с этим продолжает существовать ручное ковроткачество.

КОМПОЗИЦИЯ

Латинское слово «компонере» означает «сочинять», «располагать», «составлять». Художник на картине так располагает детали, линии, пятна цвета и света, чтобы произведение в целом было максимально выразительным, а вместе с тем обладало прекрасным качеством целостности — ни убавить, ни прибавить. Все закончено, все «работает», ничего лишнего, и каждая деталь на своем месте. В картине *И. Е. Репина* «Не ждали» слева у двери на веранду мы видим темную ножку

стула. Попробуйте прикрыть ее пальцем и вообразить, что там пустое место. И сразу почувствуете — эта пустота раздражает, комната превращается в длинный коридор, масса темных пятен в правой части картины начинает «перевешивать», тянуть картину вправо, вниз. Тот, которого «не ждали», не останавливается постепенно, а кажется продолжает двигаться дальше, он словно проходит мимо смотрящих на него людей. Вот, оказывается, какова композиционная роль небольшой, как будто малозначительной детали — ножки стула!

В композиции важно все — массы предметов и их силуэты, их зрительный «вес», ритм, с которым они размещены на полотне, *перспектива,* воображаемая линия горизонта и точка зрения на изображаемое — прямо на уровне глаз, сверху (с «птичьего полета») или снизу (так называемая «лягушачья перспектива»), цвет и колорит картины, группировка действующих лиц, направление их взглядов, направление линий перспективного сокращения предметов, распределение светотени, интенсивность цвета, позы и жесты и т. д. В той же картине Репина взгляды всех присутствующих устремлены на вошедшего мужчину в одежде ссыльного, и почти все перспективные линии ведут к его фигуре. Она дана на относительно свободном пространстве и силуэтно представлена на более светлом фоне. Цвет его арестантской одежды сгармонирован с цветом всех остальных предметов в комнате, но вместе с тем он нигде более не повторен (в отличие, например, от черных тонов) и поэтому тоже помогает выделить фигуру вошедшего, сосредоточить на ней внимание.

Каждая историческая эпоха характеризуется своими излюбленными приемами композиции и ее ведущими принципами. Для *классицизма,* например, типичны строгая уравновешенность, симметрия, регулярность. Это особенно ощутимо проявляется в архитектуре, но и живопись этого времени также отличается ясностью и четкостью построения, более спокойными позами и жестами людей, отчетливым делением картины на планы, выверенными перспективными сокращениями и т. д. Для нашего динамического времени характерны композиции, построенные на контрасте, резком противопоставлении цветовых пятен и объемов, преувеличенно выразительных перспективных сокращениях, необычных ракурсах и т. д.

Такие исторические колебания в приверженности то к одним, то к другим композиционным приемам ясно говорят о том, что

И. Е. Репин. Не ждали. 1884—1888. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



композиция не самодовлеющее явление в искусстве, а лишь одно, хотя и очень важное, средство для выражения основного идейного содержания произведения. Композиция никогда не должна быть заметна, не «лезть наружу». Она должна казаться естественной и органичной, не навязывать зрителю идею картины, а как бы незаметно подводить его к ней с тем, чтобы он уловил и проникся ею сам, без подсказки.

В разных видах искусства композиционные приемы бывают обычно различны. Все, что сейчас говорилось о «ненавязчивости» композиции в живописи, совсем неприменимо, например, к *плакату,* где, наоборот, композиционные средства призваны максимально быстро раскрывать содержание и убеждать зрителя, прямо и открыто пропагандировать основную идею, непосредственно выявлять ее и за нее агитировать. Именно поэтому плакат кроме изображения пользуется обычно и текстом, причем не только объясняющим, но часто призывающим и обращенным впрямую к зрителю, как на плакате Д. Моора «Ты записался добровольцем?».

Если в живописи композиция часто призвана создать иллюзию пространства, уходящих далей, то в монументальном искусстве художник композиционными приемами, наоборот, стремится «удержать» стену, зрительно не «разрушить» архитектуру, а даже подчеркивать архитектурные особенности объекта. В некоторых случаях, при не совсем удачных архитектурных решениях, он должен стремиться «нейтрализовать» их средствами монументальной живописи, например ее ритмом «сократить» слишком длинное здание или помещение, «повысить» внутреннее пространство и т. д. Нужно помнить, что композиционным приемам можно научиться; построение картины можно заранее рассчитать, и эти постоянные упражнения в композиционном искусстве в конце концов формируют и развивают композиционные навыки.

КОНСТРУКТИВИЗМ

Представители этого направления в советском искусстве 1920-х годов считали главной задачей искусства создание рационально организованной материальной среды для труда и быта людей. Показной роскоши буржуазного быта конструктивисты противопоставляли простоту и практичность построек и вещей, в чем они видели проявление демократизма нового строя и новых отношений между людьми. В сферу их художественной деятельности входили архитектура и формирование окружающего человека предметного мира — художественное конструирование мебели, осветительных приборов, посуды, моделирование одежды, рисунки для тканей, плакаты, оформление книги, театральные «станки» для работы актеров на сцене. Конструктивизм стремился использовать новую технику для создания простых, логичных, функционально оправданных форм, целесообразных конструкций, выявления эстетических качеств материалов — металла, дерева, стекла, бетона. Архитекторы и художники-конструкторы стремились конструировать жизненную среду, соответствующую деятельности человека, активно влияющую на его сознание. Они проектировали железобетонные здания новых типов — Дворцы труда, Дома Советов, рабочие клубы, фабрики-кухни, дома-коммуны, искали новые приемы планировки населенных мест, создавали проекты перестройки быта, модели рабочей одежды, оформление выставок, мебель для общественных зданий, разрабатывали методы фотомонтажа в плакате и книге, новые шрифты и наборные материалы в полиграфии. Опыт конструктивизма повлиял на формирование принципов советской архитектуры и дизайна второй половины 50-х и 60-х гг., но сам конструктивизм вызвал критику за утопичность общей программы и ряда проектов, невнимание к бытовым традициям.

Конструктивизм лишал архитектуру образности и человечности, вносил в нее машиноподобное начало, а иногда и формалистические тенденции. Поэтому он был закономерно преодолен в развитии советского искусства.

КОСТЮМ

Костюм несет в себе образную характеристику не только отдельного человека, но и нации, народности и даже целой эпохи. Первой одеждой человека были шкуры животных, первые «ткани», которыми обертывали тело, создавались из пеньки и трав. Материалы и способ их производства диктовали формы одежды. Из грубых и жестких материалов создавались несложные по конструкции формы, а появившиеся позже более пластичные и тонкие ткани дали возможность обратиться к более сложным силуэтам костюма.

Одним из самых первых элементов одежды, который играл большую роль, был пояс: к нему прикреплялись орудия труда, необходимые в

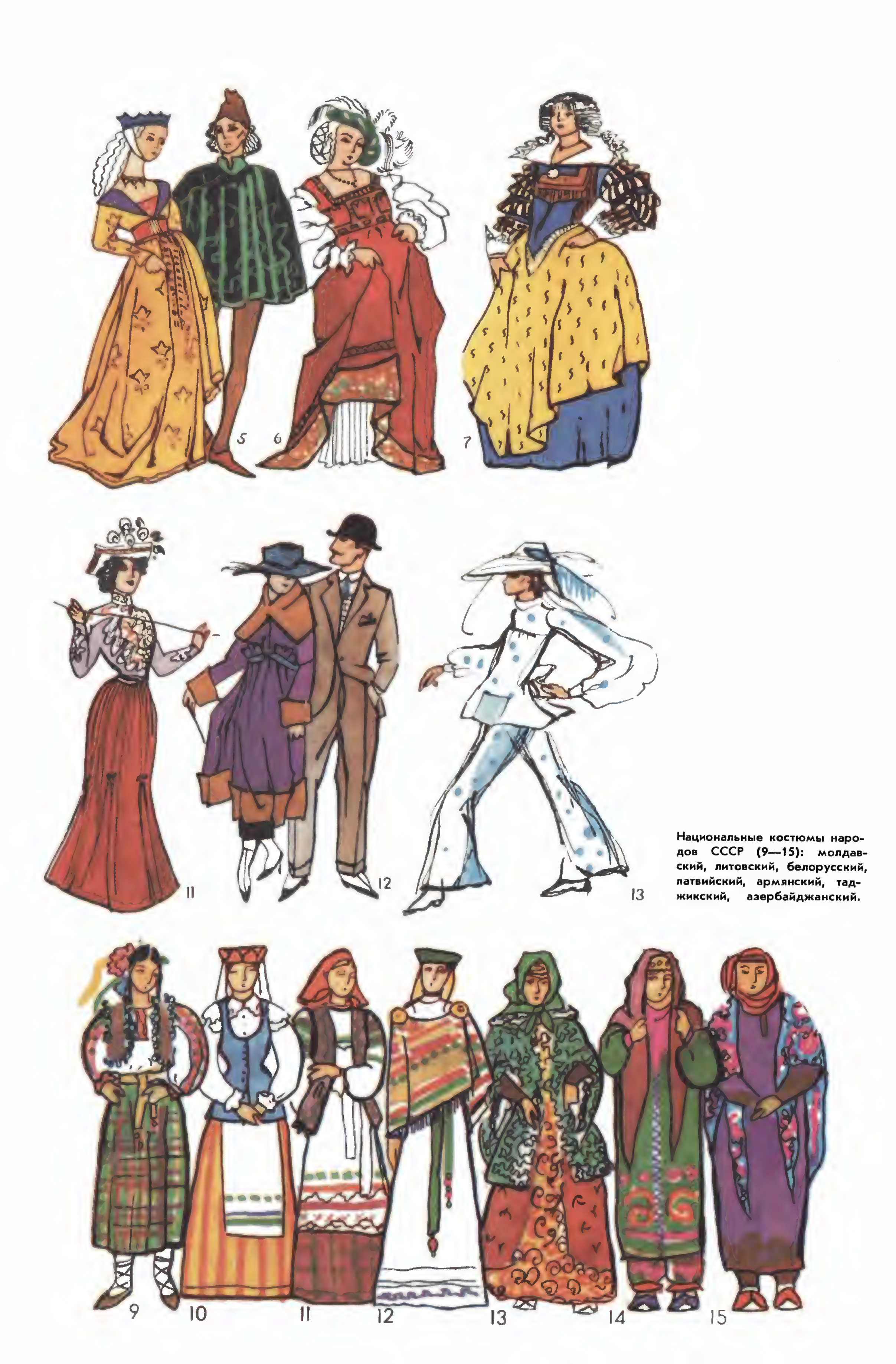
1. Древнеегипетский костюм.
2. Древнегреческий костюм.
3. Византийский костюм.
4. Средневековый костюм.
5. Костюмы готического стиля. 6. Костюм итальянского Возрождения. 7. Костюм стиля барокко. 8. Костюм стиля рококо. 9. Костюм начала XIX в. 10. Костюмы середины XIX в. стиля романтизм.
11. Костюм стиля модерн.
12. Костюм начала XX в.
13. Костюм конца 60-х — начала 70-х гг. XX в.





Национальные костюмы народов СССР (1—8): русский, украинский, узбекский, эстонский, киргизский, грузинский, туркменский, казахский.





Национальные костюмы народов СССР (9—15): молдавский, литовский, белорусский, латвийский, армянский, таджикский, азербайджанский.

походе предметы. Шкуры, листья, ткань, подвешенные к поясу, создали первую юбку.

Постепенно, в ходе общественного развития, усложнялась и совершенствовалась одежда, расширялся спектр ее назначения. Появились разные функции одежды в зависимости от ее назначения. Так, в одеждах крестьянина больше обращалось внимания на удобство, защиту от солнца или холода, а в одежде аристократов и королей основное внимание сосредоточивалось на торжественности, помпезности.

Определенный образный строй одежды становился образцом для подражания. Так возникло понятие костюма, который отражал общественные представления, нормы поведения, индивидуальные особенности личности. Возникает принцип «сословной чести», предписывающей каждому сословию разные знаки отличия в костюме. Так, например, в некоторых средневековых городах Западной Европы на центральной площади на камне было высечено, сколько драгоценностей могли носить люди разных сословий, из какой ткани и какой длины должны быть платья, какого цвета обувь. Человек подчинялся этикету, а костюм — стилю эпохи.

Костюм, как произведение искусства, всегда отражал определенный этап развития культуры. Он был связан с архитектурой, скульптурой, живописью, музыкой, театром. Историческое развитие костюма можно проследить по смене *художественных стилей* в искусстве.

Наиболее древний, известный нам костюм — египетский. За два тысячелетия он усложнился от набедренной повязки до длинной плиссированной юбки и драпированного покрывала. Дополнялся круглым ожерельем и сложным головным убором. Костюм в Древней Греции при чрезвычайной простоте кроя подчеркивал и выгодно оттенял пропорциональность человеческой фигуры. Он выполнялся из прямоугольных кусков шерстяных и льняных тканей, задрапированных на фигуре.

На формирование костюма в эпоху средневековья повлияло развитие городов в Европе и распространение христианства. Изменение взглядов на внешний облик человека влекло и изменение костюма. Усложнился его крой, форма и цвет. На живописных портретах этого времени можно увидеть, что мужской костюм не менее декоративен, чем женский. Для того чтобы создать новый пластический образ, применяются всевозможные приспособления типа «шнуровки». Это тип «футлярного костюма».

Эпоха Возрождения выдвигает новый идеал, она в противовес средневековью создала новое, жизнеутверждающее мировоззрение. Соответственно и костюм был призван подчеркивать пропорции сильного красивого тела, спокойствие и уравновешенность. Формы костюма резко изменились. В этот период активно используются тяжелые плотные ткани, такие, как бархат, парча, отделки из кружев. Использование ваты в качестве подкладки для придания фигуре дородности и импозантности было особенно излюбленным приемом. Образцом моды середины XV в. была Венеция.

В XVII в. в костюме исчезла натуральная линия, на смену одежде, следующей естественным пропорциям человеческого тела, пришли жесткие воротники испанских костюмов и женские металлические корсеты. Новый костюм стал многослойным, вычурным, нефункциональным.

Костюм XVIII в. стиля *рококо* один из нефункциональных костюмов с нагромождением форм и сложных корсетных «сооружений», с театрально-бутафорскими чертами.

XIX век практически не создал своего нового стиля: этот период можно назвать стилем имитаций. Правда, формы костюма только напоминали предшествующие, так как появились новые ткани, которые создавали новый пластический образ. В конце XIX в. в сложную область создания костюма стало вторгаться массовое производство.

XX век характеризуется индустриальным производством одежды, активным проявлением и быстрой сменой моды. Под модой понимается непродолжительное господство определенных вкусов и предложений в какой-либо сфере жизни или искусства, особенно ярко мода проявляется в костюме. На нее большое влияние оказывает демократизация костюма, борьба за его функциональность, простоту и удобство. Широкое распространение спорта привело к созданию костюмов нового спортивного стиля.

В наши дни художники-модельеры все чаще обращаются к народным традициям. Они не копируют национальный костюм, а берут от него богатство колористических сочетаний, разнообразие орнаментальных мотивов, выразительность геометрического строя.

Использование советскими художниками-модельерами элементов народного костюма нашей многонациональной Родины придает современным модным формам живость, нарядность, многообразие.

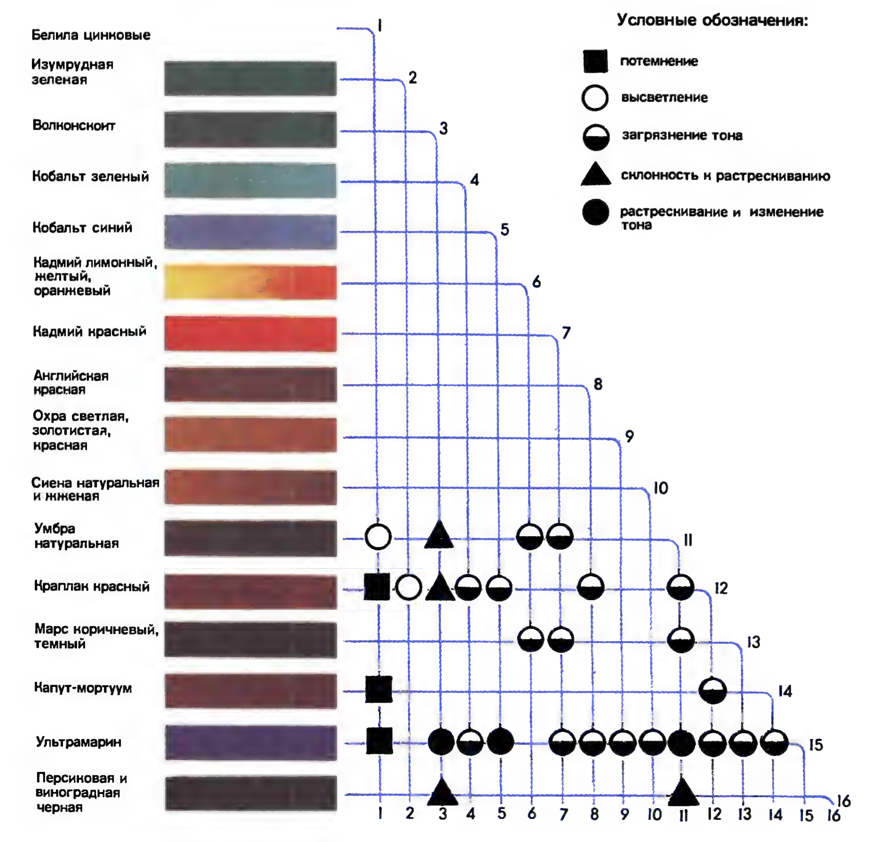
Получить специальность художника-модельера в нашей стране можно на факультете прикладного искусства Текстильного института имени А. Н. Косыгина в Москве, в Высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной в Ленинграде, в Художественном институте во Львове.

КРАСКИ

Все художественные краски — масляные, темпера, гуашь, акварель и др.— состоят из *пигментов* и *связующего*. При приготовлении красок их не просто перемешивают, а тщательно растирают. Сейчас эту работу выполняют на заводах специальные машины, а в старину сам художник или его ученики растирали краски на каменной плите курантом — специальным инструментом грушевидной формы с плоским основанием. Изготовляли куранты из твердых сортов камня — порфира или гранита.

Первые краски были исключительно природного происхождения. Сохранившиеся росписи в пещерах первобытного человека выполнены земляными красками, растертыми на животных жирах. С развитием живописи появляются самые разнообразные краски. Сейчас у нас в стране выпускают акварельные, гуашевые, темперные и масляные художественные краски.

Масляные краски готовят на основе минеральных и органических пигментов, обладающих достаточной светостойкостью и постоянным химическим составом. Связующим для масляных красок служат специально обработанные высыхающие масла. В производстве современных отечественных масляных красок употребляют главным образом льняное масло. Для белил и красок холодной гаммы цветов (см. *Цвет*) не так давно стали применять новое, пентамасляное связующее, полученное путем специальной обработки из подсолнечного масла. Масляные краски в сравнении с другими имеют ряд преимуществ и особенностей. При высыхании они не темнеют, не высветляются, не теряют яркости; ими можно писать корпусно, накладывая краску толстым слоем, и прозрачно — лессировками. Масляные краски высыхают медленно, и это их свойство позволяет художникам легко добиваться тончайших цветовых переходов. Скорость высыхания масляных красок зависит от их маслоемкости, от химического состава пигмента. Одни пигменты ускоряют высыхание (например, свинцовые белила), другие — замедляют (краплак и сажа газовая). Масляные краски обладают различной кроющей способностью. Одни даже в тонком слое перекрывают нижележащие слои высохшей краски. К ним относятся белила, черные краски, кобальты, кадмии, окись хрома и т. д. Другие краски, например волконскоит, марсы желтые и оранжевые, а также все краски из органических пигментов в тонком слое прозрачны. Различаются краски и по своей интенсивности. Есть очень «едкие»— краплак, голубая



Нежелательные смеси некоторых художественных масляных красок.

и зеленая ФЦ; они даже в незначительном количестве могут сильно изменить цвет любой другой краски, а волконскоит даже и в большом количестве лишь загрязнит вид смеси. Художник должен знать, что в процессе работы не следует смешивать любые краски, так как их химическое взаимодействие может вызвать непредвиденное изменение цвета. Краски из минеральных пигментов не следует смешивать с органическими. Большинство красок образует непрочные смеси с краплаком и ультрамарином. Вообще не рекомендуется составлять сложные смеси, в состав которых входит больше трех красок. Выбор красок зависит от поставленных живописных задач и от технических приемов живописца. Масляные краски, как правило, не продаются наборами. Это объясняется тем, что одни художники пишут в основном земляными красками, другие любят яркие, органические. К тому же и расходуются краски не одинаково: все живописцы в огромном количестве используют белила. У нас в стране выпускаются художественные краски первой и второй групп. Краски первой группы фасуются в металлические тубы разной емкости: 9 см^3 — туба № 3; 18 см^3 — туба № 6 и 46 см^3 — туба № 10. Краски второй группы (эскизные) выпускаются в жестяных или пластмассовых банках; они предназначены для выполнения эскизных и декоративно-оформительских работ.

Темпера — краски, связующее которых представляет собой природную или синтетическую эмульсию. Наша промышленность производит два вида темперы — казеиново-масляную и поливинилацетатную (ПВА). Связующее казеиново-масляной темперы состоит из смеси водного раствора казеина и содержит различные добавки: ализариновое масло, скипидар, фенол и др. Разбавлять казеиново-масляную темперу лучше снятым молоком или специальной казеиново-масляной эмульсией. Связующее темперы ПВА состоит из водной эмульсии, синтетической поливинилацетатной смолы. Эти краски разводятся водой, они эластичнее и прочнее казеиново-масляной темперы и совершенно не желтеют. Темперные краски быстро сохнут, изменяя свой цвет и тон.

Как и масляные краски, темперу продают в металлических тубах, но ассортимент красок несколько меньше. Хранить их лучше всего при комнатной температуре. Гарантийный срок хранения казеиново-масляной темперы — 6 мес., поливинилацетатной — один год.

Акварель — краски, в состав связующих которых входят водорастворимые клеи растительного происхождения: гуммиарабик, декстрин, а также пластификаторы — мед, глицерин, сахар; антисептик — фенол и поверхностно-активное вещество — препарат животной желчи. Выпускаются акварельные краски

СМЕШЕНИЕ МАСЛЯНЫХ КРАСОК



Свою цветовую окраску природа получает от солнца. В солнечном спектре насчитывается 7 цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Если взять краски, подходящие к этим 7 цветам спектра, и начать их смешивать, то легко убедиться, что некоторые цвета спектра получаются смешением красок. Только 3 цвета — красный, желтый и синий — никакими смешениями составлены быть не могут и требуют самостоятельных красок, остальные же цвета спектра получаются смешением этих 3 основных.

Красная и желтая краски в смеси дают оранжевую, красная с синей— фиолетовую. Смешивая 3 основные краски в разных пропорциях, можно получить всевозможные оттенки коричневых, серых и других неярких цветов, вплоть до черного. Зная это, живописец не будет искать для каждого тона краску, а подумает о том, сколько в нужный ему тон войдет красного, желтого или синего. Но краски, смешанные одна с другой, часто теряют свою яркость. Трудно, например, получить смешением достаточно яркие оранжевые, зеленые и фиолетовые тона. Вот почему бывает необходимо иметь яркие красно-оранжевые, зеленые, голубые и фиолетовые тона. Может оказаться нужной и черная краска, если черная, составленная из красной, желтой и синей, окажется недостаточно темной.

Так как в масляной живописи краски осветляются примесью к ним белил, живописец должен приучить свой глаз к изменениям, происходящим в красках от их разбеливания. Так, ультрамарин и краплак, положенные на белую поверхность прозрачным слоем, очень мало похожи на разбелы этих красок.

Живопись требует очень тонкого и точного подбора тонов, а это дается только практикой.

трех видов: твердые — в плитках, мягкие — в пластмассовых кюветах и жидкие — в металлических тюбиках. Лучшие отечественные акварельные краски — наборы «Ленинград» и «Нева». В состав наборов не входят белила и кроющие краски. Для акварельной живописи характерны легкость и прозрачность, а высветление красок происходит за счет просвечивания бумаги сквозь тончайший красочный слой.

Гуашь, так же как и акварель, относится к клеевым водорастворимым краскам, но отличается по своим свойствам. Все гуашевые краски кроющие. Белила присутствуют не только во всех наборах гуаши, но также входят в качестве наполнителя в состав красок всех цветов. Поэтому для произведений, выполненных гуашью, характерны матовость и бархатистость поверхности. В состав связующего гуаши входят камеди или декстрин, а также смягчающие и консервирующие вещества. Гуашь выпускается двух видов: художественная и плакатная. Первая предназначена в основном для станковой живописи, вторая — для оформительских работ. Гуашь фасуется в пластмассовые и стеклянные банки разной емкости, хранится при комнатной температуре. Засохшую краску разводят водой.

А. И. Блинова, Л. И. Бодунова и др. Кружевной занавес «Цветочный». Вологда.



КРУЖЕВО

При слове «кружево» мы представляем что-то легкое, воздушное, что создают искусные руки мастериц из нитей шелковых или льняных, металлических или хлопчатобумажных. Простым или сложным переплетением нитей с помощью иглы (игольное шитое кружево), деревянных резных палочек — коклюшек, подушки, рисунка-сколка и булавок (плетеное), крючка или спиц (вязаное) создают они бесчисленное множество узоров — от геометрических ромбов, квадратов, треугольников, зубчиков до пышных цветов, букетов, гирлянд и даже целых сцен с изображением фантастических пейзажей и многолюдных праздников. В далекую старину уходят истоки этого ремесла, ставшего подлинным искусством.

В XV—XVI вв. Венеция, Генуя, Милан и другие итальянские города славились производством шитого иглой кружева из тонкого льна и плетеного кружева из золотых и серебряных нитей. Оттуда оно расходилось по всей Европе.

В XVII— начале XVIII в. на первое место выступают кружевные центры Фландрии и Франции. Особой известностью пользуется тонкое плетеное кружево типа «валансьенн» и «малин», названные по городам, где они изготовлялись, с узором из динамичных завитков и крупных цветов с рельефным контуром. Воздушным тюлевым кружевом знаменит Брюссель. Во Франции изящное шитое кружево с узором из гирлянд цветущих побегов и фигурок амуров делают мастерицы Алансона и Аржантана. В Шантийи и Байё плетут кружево из неотбеленного льна — «блонды».

В нашей стране кружевоплетение известно с XV в. Парадные царские одежды, предметы, пожертвованные церкви, и даже повозки знатных князей и бояр украшались кружевом, плетенным из золотых и серебряных нитей. Представим себе металлическое кружево, где сам материал горит несколькими цветами, где разные способы плетения создают гладкие блестящие поверхности, перемежающиеся с рельефными матовыми.

Русские мастерицы в совершенстве владеют тремя приемами плетения кружев на коклюшках: численным, парным и сцепным. Веселый перезвон деревянных коклюшек целое столетие не смолкает в Вологде и Ельце, Михайлове и Балахне, Вятке и Калязине. В каждом городе за долгие годы вырабатываются свои характерные особенности в рисунке и технике кружевоплетения.

Численное михайловское кружево плетут на Рязанщине по памяти, по числу перепле-

тений. Изобретательность мастериц поразительна, никогда не встречается два одинаковых куска по цвету и узору. Преобладает красный цвет, но от включения серого, синего, зеленого, желтого тонов меняется колорит и весь строй кружевного узора.

Парное кружево плетут по специальным рисункам — сколкам с помощью множества (до 200) пар коклюшек. Особенно красиво оно в Галиче под Костромой. Декоративные мотивы выполнялись полотняным плетением и обводились цветной шелковой или металлической нитью — сканью, чтобы подчеркнуть силуэт каждой фигуры. Льняная пряжа кремового оттенка придавала фонам невесомость. В узорах галичского кружева с большим вкусом сочетались птицы, львы, кони, реальные и сказочные, всевозможные розетки, листья, волнистые цепочки, цветущие ветви. Сейчас галичское кружево можно встретить только в музеях.

Сцепное кружево в отличие от парного выплетают по частям, которые потом сцепляют крючком. Так работают вологодские кружевницы. Для вологодских узоров характерны крупные выразительные пяти- и семилопастные цветы, украшающие раскидистые кусты или деревья, среди цветов разбросаны птицы-павы, сказочные петухи. В наши дни вологодские кружева известны во всем мире.

Легкостью и воздушностью отличается сцепное елецкое кружево. Край елецких изделий нередко оканчивается мягкими овальными зубцами.

Стремительный XX век не отказался от медленного, кропотливого искусства кружевоплетения. Школы, готовящие кружевниц в Вологде, Ельце и других местах, не могут вместить всех желающих. Ни одна выставка не обходится без прекрасных изделий советских мастериц. Не раз самыми высокими призами и наградами были отмечены на всемирных выставках работы вологодских кружевниц из объединения «Снежинка». Старинному искусству оказалось под силу решать самые современные темы. На кружевных панно вспыхивают звезды победных салютов, скачут красные конники, стартуют ракеты в космос. У кружева долгая жизнь в будущем.

В. А. Фаворский. Иллюстрация к «Книге Руфь». 1924.



КСИЛОГРАФИЯ

По-гречески «ксило»—«дерево». Отсюда и получил название особый способ гравирования — ксилография — гравюра на дереве.

Для того чтобы получить такую гравюру, доску продольного распила, изготовленную из мягкого дерева (груша, липа), тщательно высушивают и шлифуют, а затем наносят рисунок карандашом или тушью. Вслед за этим художник-гравер обрезает с двух сторон каждую линию и пятно ножом и стамесками выбирает все те места, которые на оттиске должны быть белыми. Получается выпуклый рисунок, где печатающие элементы лежат выше, чем пробельные. Затем при помощи валика или тампона на доску наносят краску, которая ляжет только на эти выпуклые места. Положив на доску бумагу и прижав ее прессом, получают оттиск. Отпечатанные с такой доски оттиски называют продольной гравюрой (по способу изготовления доски) или обрезной (по способу гравирования). Для обрезной гравюры характерна линия и пятно, так как продольный распил дерева не дает возможности художнику имитировать тон при помощи тонкого штриха. Отсюда ее некоторая прямолинейная грубоватость и сухость, так как практически отсутствуют богатейшие нюансы перехода от черного к белому. Искусство продольной гравюры имеет великолепные образцы в работах русских мастеров (заставки к первопечатным книгам И. Федорова) и произведениях великого немецкого художника XV—XVI вв. *А. Дюрера*.

М. И. Пиков. Иллюстрация к сборнику стихотворений Тао-Юанминя «Лирика».



С. А. Красаускас. Иллюстрация к книге Э. Межелайтиса «Человек». 1961—1962.



Сейчас место обрезной гравюры заняла гравюра на линолеуме, материале более современном и более податливом, дающем большие возможности художнику.

В XVIII в. английский гравер Томас Бьюик сделал своеобразное открытие. Он взял доску не продольного распила, а поперечного из твердого дерева. Вместо ножей для гравирования он применил специальные резцы — штихели, которые употреблялись для работы по металлу. Это дало возможность благодаря тонкой структуре поперечного распила дерева художнику-граверу нанести на доску тончайшие штрихи и тем самым значительно обогатить черно-белую гамму гравюры. Такая гравюра называется тональной или торцовой.

Открытие Бьюика дало толчок для невиданного развития гравюры. В XIX в. еще не знали фотомеханических процессов для изготовления печатных форм для газет, журналов и книг. И вот тут-то торцовая гравюра сыграла большую роль как репродукционная техника для воспроизведения рисунков. Существовали даже специализированные мастерские, которые занимались только изготовлением иллюстраций для книг и журналов по рисункам известных художников. Так, мы знаем большие серии иллюстра-

Г. Д. Епифанов. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама».



ций французского художника Г. Доре, награвированные в мастерской Паннемакера, или иллюстрации русского художника А. Агина к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, гравированные Е. Бернардским.

Большое место заняла ксилография в советской книжной графике. Московская школа гравюры, во главе которой был *В. А. Фаворский,* стала уникальным явлением не только в советском, но и в мировом искусстве. Были разработаны основные пластические принципы ксилографии, которые до сих пор являются нормой для современных граверов, работающих как в Москве, так и в союзных республиках. В Узбекистане успешно работает И. Кириакиди, на Украине — В. Лопата, в Литве — Й. Кузминскас и В. Юркунас, в Киргизии — Л. Ильина, в Вологде — Г. Бурмагина, в Кирове — А. Колчанов и др. В Москве сейчас активно работают такие художники, как В. Носков, Ф. Домогацкий, Д. Бисти, А. Голяховская, Ю. Коннов, Ф. Константинов, А. Билль.

Одним из последовательных учеников В. А. Фаворского был А. Д. Гончаров, продолживший и углубивший как теорию Фаворского, так и его практические наставления по ксилографии. Идеи Гончарова воспринял и продолжил Д. Бисти. Лаконизм и ясность пластического языка — характерные черты творческого почерка этого художника.

Ксилография, как и всякий другой вид искусства, в беспрестанном развитии. Советские граверы находят новые выразительные возможности материала, позволяющего быть и предельно лаконичным, и использовать все богатство тона и цвета.

КУБИЗМ

Название этого модернистского течения в изобразительном искусстве первой четверти XX в. происходит от куба — геометрического тела. Кубизм возник во Франции в 1907 г. (картина «Авиньонские девушки» *П. Пикассо*). В первые группы кубистов вошли французские живописцы П. Пикассо, Ж. Брак, А. Глез, Ж. Метсенже, Ж. Виллон, испанец Х. Грис. Кубизм был родоначальником бесчисленных модернистских течений XX в. Появившийся в условиях общего глубокого кризиса буржуазной культуры эпохи империализма, он порвал с традицией реалистического искусства, сложившейся в эпоху Возрождения. Впервые на первый план выдвигается формально-пластический эксперимент: разложение реальной предметной формы на простейшие объемные элементы (куб, шар, цилиндр, конус) и конструирование комбинации этих объемов на плоскости. Сводя к минимуму изобразительно-познавательные функции искусства, деформируя реальный мир, кубизм искал обоснования своей практики то в субъективно-идеалистической философии и праве «по-своему» воспринимать мир, то в аналогиях с научными открытиями XX в., то в подчеркивании «антибуржуазности» своей позиции. Кубизм входил в круг бунтарских, буржуазно-индивидуалистических, анархиствующих течений, бросавших вызов «добропорядочности» буржуазного миропорядка, стандартной красивости официального салонного искусства. Представители раннего кубизма, отличавшегося своеобразной демократичностью, противопоставляли ему простые, весомые, осязаемые формы, элементарные мотивы, аскетичный цвет, мощные граненые объемы; в картинах Пикассо кубистического периода создается трагический образ грандиозного рушащегося, изломанного мира. Если ранний кубизм подчеркивал, опираясь на уроки П. Сезанна и негритянских скульпторов, объемность, весомую предметность мира, то уже в 1910-х гг. в кубизме возобладали черты внешней декоративности, плоскостные узорные построения, приближавшиеся к абстрактному искусству. Тогда же появилась кубистическая скульптура (украинец А. П. Архипенко, французские скульпторы А. Лоран, Р. Дюшан-Вийон), кубизм оказал влияние на *футуризм* в Италии и России, *конструктивизм* в России и экспрессионизм в Германии. В Советской России кубизм, погрузившийся в разработку чисто формальных проблем, быстро обнаружил свою чуждость социалистической культуре. Со временем многие его приверженцы обратились к реалистическому творчеству либо к практической работе в архитектуре и художественной промышленности.

Л

ЛАКИ

Лаки широко применяются в самых разнообразных художественных работах. Художники покрывают лаками меловые *грунты,* чтобы предохранить их от проникновения масла из красок, вводят их в состав *связующего* краски, наносят на затвердевший красочный слой перед дальнейшей работой (для лучшей связи слоев) и, наконец, покрывают лаком законченные произведения. Лак усиливает насыщенность и глубину красок, лаковая пленка предохраняет картину от непосредственного соприкосновения с вредными парами, газами, пылью и копотью, находящимися в воздухе, а также от образования кракелюров (трещин).

Лаки для живописи приготовляют из искусственных и натуральных мягких (даммара, мастикс, сандарак, канифоль) и твердых (янтарь, копал) смол, растворенных в органических *разбавителях* или высыхающих маслах (льняном, ореховом, маковом).

Лаки в составе масляной краски способствуют ее более равномерному и быстрому высыханию, а красочные слои лучше связываются с грунтом и между собой. Однако количество масла не должно быть чрезмерным. Поэтому перед работой масляными красками лучше выдавить их на некоторое время на пористый картон, чтобы избавиться от части масла, а затем уже писать, разбавляя краски лаком. Но не всякий лак может применяться в живописи. Сильно пострадали, например, произведения, при создании которых художники использовали так называемый асфальтовый лак.

Картины лучше покрывать скипидарными лаками на основе мягких смол, они меньше темнеют, чем масляные, и легче удаляются. Обыкновенно картины, написанные масляными красками, покрывают лаком не раньше, чем через год. Его наносят широким флейцем, тампоном, при помощи пульверизатора.

Ретушный лак служит для обработки затвердевшего красочного слоя перед повторной пропиской, устраняет жухлость красок. Лак-фиксатив закрепляет работы, выполненные углем, сангиной, пастелью, акварельными красками.

ЛАКОВАЯ МИНИАТЮРА

Миниатюрная живопись на небольших предметах: коробках, шкатулках, пудреницах и др.— это вид декоративно-прикладного и народного искусства. Лаковой такую живопись называют потому, что цветной и прозрачный лаки служат не только полноправными материалами росписи, но и важнейшим средством художественной выразительности произведения. Краскам они добавляют глубину и силу и в то же время смягчают, объединяют их, как бы вплавляя изображение в самую плоть изделия.

Родина художественных лаков — страны Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии: Китай, Япония, Корея, Вьетнам, Лаос, где они известны с глубокой древности. В Китае, например, еще во II тысячелетии до н. э. использовался сок лакового дерева, которым покрывали чашки, шкатулки, вазы. Тогда и зародилась лаковая живопись, достигшая на Востоке высочайшего уровня.

В Европу этот вид искусства проник из Индии, Ирана, стран Центральной Азии, где в XV—XVII вв. была популярна лаковая мини-



И. Голиков. Поднос «Тройка». 1926. Палех.



Л. Фомичев. Шкатулка «Сказка о царе Салтане». 1976. Мстёра.



В. Белов. Шкатулка «Весна в Холуе». 1953. Хóлуй.

атюра, исполненная темперными красками на предметах из папье-маше. Европейские мастера заметно упростили технологию, начали применять масляные краски и лаки.

В России художественные лаки известны с 1798 г., когда купец П. И. Коробов построил в подмосковном селе Данилкове (позднее оно слилось с соседним селом Федоскиным)

ПАЛЕХ

Одним из маленьких чудес, созданных Октябрьской революцией, назвал искусство Палеха А. М. Горький. Сегодня творчество палешан известно людям всех континентов Земли. Вызванное к жизни Великим Октябрем, творческой энергией народных масс, это искусство с самого своего рождения выражало поэтическое существо русского человека, его любовь к родной земле, доброту и мудрость.

Палех — небольшое село (ныне поселок городского типа) в Ивановской области. Вся дореволюционная история Палеха связана с иконописанием. Замечательные иконописцы работали в иконописных мастерских (их было около 20). Они выполняли заказы по всей России: писали иконы и расписывали церкви. Именно высокое мастерство палехских художников, их бережное отношение к древней живописной традиции, понимание красоты и выразительности художественного языка древнерусской живописи предопределили могучий взлет искусства Палеха уже в советское время.

Великая Октябрьская социалистическая революция дала новое содержание работам палехских мастеров, вдохновила их на творческие поиски и открытия.

Опыты, предпринятые в 1922—1923 гг. в Москве в мастерской А. А. Глазунова палешанами И. И. Голиковым, И. П. Вакуровым и А. В. Котухиным по росписи чернолаковых предметов из папье-маше, заинтересовали видного искусствоведа А. В. Бакушинского, сыгравшего большую роль в становлении нового палехского искусства.

Первые успехи в отечественных и зарубежных выставках и оживленный интерес к новому искусству палешан привели к созданию в Палехе в декабре 1924 г. «Артели древней живописи». Эта маленькая артель, в которую поначалу входили всего 7 бывших иконописцев, постепенно растет, расширяется и вскоре превращается в талантливый коллектив, искусство

М. Чижов. Шкатулка «По долинам и по взгорьям». 1966. Федоскино.



небольшую фабрику лакированных изделий из папье-маше. При его преемниках — Лукутиных русские мастера выработали неповторимые приемы федоскинской росписи. Не утрачены они и по сей день.

Как работают федоскинцы? Сначала из промазанного клейстером картона прессуются заготовки будущих изделий. Их пропитывают льняным маслом и «прокаливают» в специальных печах, отчего папье-маше становится легким и прочным. Затем столяры изготовляют нужной формы коробочки, а грунтовщики и лакировщики покрывают их несколькими слоями масляного грунта и черного лака. Внутреннюю поверхность шкатулки окрашивают в ярко-красный цвет. Теперь художник может приступить к росписи.



П. Баженов. Шкатулка «Дюк Степанович». 1940. Палех.

Федоскинские мастера работают масляными красками. Создавая главным образом жанровые композиции, портреты, пейзажи, они передают форму объемно — близко к реалистическим направлениям станковой живописи.

которого становится широко известно и у нас в стране, и за рубежом.

Заимствовав у подмосковных федоскинских мастеров способ изготовления предметов из папье-маше, палешане выработали свой оригинальный художественный стиль, основанный на традиционных приемах древнерусского искусства и органично слитый с богатством орнаментики русского народного искусства (см. *Лаковая миниатюра*)

30-е годы стали годами расцвета советского палехского искусства. Необычайно расширился диапазон творчества художников. Палешане участвуют в монументальных росписях стен Дворцов пионеров, школ, пионерских лагерей, оформляют театральные спектакли, украшают своими миниатюрами книги, начинают расписывать фарфор. И по-прежнему палешане — превосходные мастера лаковой миниатюры.

Разнообразна тематика их произведений: героическая история нашего народа, русские песни, былины, сказки, сюжеты русской, советской и зарубежной литературы, героика Октября, современность. Выдвинулись новые талантливые мастера, их работы продолжают традиции предшественников. Первые выпуски молодых художников подготовило созданное в Палехе художественное училище.

Нынешний коллектив художников-палешан насчитывает около 230 мастеров. Из них — 59 членов Союза художников СССР. Многие из мастеров удостоены почетных званий, правительственных наград. Звание Героя Социалистического Труда было присвоено в 1978 г. одному из основоположников советского палехского искусства — Н. М. Зиновьеву. На смену старшим товарищам приходят их талантливые ученики. Живая нить древней традиции, так ярко перевоплощенной первыми мастерами советского Палеха, не обрывается.

Нередко федоскинцы пишут по белому или тонированному грунту, придерживаясь классической последовательности наложения красок: подмалевок, пропись, лессировка, бликовка; причем каждый живописный слой просушивается и покрывается слоем прозрачного лака. Это «письмо по-плотному», для которого характерна ювелирная проработка деталей с помощью мелкого мазка. Предмет особой гордости федоскинцев — так называемое «письмо по-сквозному», которое выполняется лессировочными красками по подкладке из сусального золота или перламутра, а также поверх слоя алюминиевого порошка. Прозрачные краски словно загораются изнутри!

Искусство федоскинских мастеров всегда было глубоко демократично. Еще в XIX в. всенародную славу принесли им разнообразные сценки из народного быта — «тройки», чаепития, сенокосы, пляски, особенно близкие здешним мастерам с их крестьянским мироощущением. Нередко они обращались и к популярным полотнам русских художников, но не копировали их, а работали по-своему. Как правило, миниатюрист сильно перерабатывал оригинал. В зависимости от формы изделия изменял композицию, вводил в нее чернолаковый фон, упрощал рисунок, менял колорит первоисточника, использовал типично федоскинские приемы росписи.

Упадок, который переживали народные промыслы в конце XIX в., не миновал и Федоскина. Однако наиболее талантливые мастера того времени сумели сохранить в своих произведениях лучшие качества федоскинской миниатюры. С первых лет Советской власти началась большая работа по восстановлению промысла. Руководил ею замечательный ученый профессор А. В. Бакушинский. Уже в 30-е гг. появились художники, создавшие собственные интересные композиции. Они и воспитали целую плеяду выдающихся миниатюристов, определивших сегодняшнее лицо промысла.

Сейчас в мастерских Федоскинской фабрики лаковой миниатюры трудятся около 200 художников. В их творчестве продолжают жить традиции мастеров прошлого, рождаются новые направления. Так, в последние десятилетия прочно вошла в местное искусство тема сказки, родной среднерусский пейзаж. Развивается бытовой жанр. Видное место в работах федоскинцев занимает тема Октябрьской революции, трудового и ратного подвига советского народа. И по-прежнему взметают снег лихие федоскинские «тройки».

Другие известные во всем мире центры русской лаковой миниатюры находятся недалеко друг от друга: Палех и Хо́луй — в Ивановской области, Мстёра — во Владимирской. Они возникли в 20—30-е гг. нашего века на базе местных иконописных промыслов. После Октябрьской революции иконописцы не сразу нашли применение своему мастерству. Успех пришел, когда под руководством А. В. Бакушинского они занялись миниатюрной живописью на чернолаковых предметах. Но в отличие от федоскинцев здешние мастера писали не масляными красками, а традиционной для иконописи яичной темперой, используя некоторые древние композиционные и живописные приемы. Постепенно художники Палеха, а чуть позже — Мстёры и Хо́луя выработали неповторимый стиль, свой для каждого нового центра лаковой миниатюры.

Основа росписи у всех одна — черный фон. Мстерцы закрашивают его, четко отграничивая живописное поле, и пишут на светлых фонах. У палешан, наоборот, черный фон проходит через все изображение, строя внутреннее пространство произведения. А хо́луяне умеют писать и на светлом фоне (обычно приглушая его к краям), но нередко «впускают» черный фон и внутрь композиции как организующее цветовое начало. Иногда же они используют его по примеру палешан как пространство, правда, слегка подцвечивают, чтобы чернота не казалась бездонной.

Лаковой миниатюре свойствен развернутый сюжет, который должен легко «читаться». В Мстёре наиболее подробно «пересказывают» сюжет, поэтому главные эпизоды здесь как бы уравновешены со второстепенными и все фигуры мелкие, словно тающие в пейзаже. Палех и Хо́луй более лаконичны. Главное событие тут «придвинуто» к зрителю, более крупные фигуры являются и основными цветовыми пятнами композиции.

Своеобразие каждого из центров лаковой живописи во многом обусловлено особенностями местной иконописи. Хо́луйская икона, например, была более жизнеподобна, чем палехская, которая ближе к иконописным канонам. Не удивительно поэтому, что и в новом хо́луйском искусстве силуэты фигур менее условны, а пейзаж более «натурный». Но положите рядом мстёрскую шкатулку, и более строгий силуэт окажется у хо́луйского. Условную форму палешане выявляют золотыми и серебряными штрихами, завершающими роспись. У мстёрцев же и хо́луян образы более материальны и форма моделируется цветом. Но красочное пятно все-таки остается в Хо́луе локальным, в Мстёре же его так насыщают полутонами, что оно напоминает тканый узор.

Самые разные темы находят свое отражение в творчестве мастеров лаковой миниатюры. Их привлекают события далекого прошлого и освоение космоса, бытовые сцены и приро-

да родного края, литературные произведения и советская песня. Все же чаще художники обращаются к фольклорным жанрам: сказке, былине, песне, пословице. В последние годы в их работе появилось новое интересное направление: все чаще миниатюристы выступают в соавторстве с ювелирами. В обрамлении металла миниатюра не так строга, как камень; став перстнем или кулоном, она вносит в современный костюм нотку излюбленного русского узорочья.

Произведения советских мастеров лаковой миниатюры пользуются огромным успехом во всем мире. Многие художники отмечены высокими правительственными наградами, удостоены почетных званий. Большой группе миниатюристов была присуждена Государственная премия РСФСР имени И. Е. Репина.

ЛЕНИНИАНА

С первых дней Октября особый интерес советские художники проявили к образу вождя революции и основателя Советского государства Владимира Ильича Ленина. Влияние его было огромно, и поэтому сказать правду о таком человеке, раскрыть его необыкновенный ум, волю, страстность в революционной борьбе, убежденность, человеческое обаяние стало главной задачей, потребностью сердца и разума многих мастеров советского изобразительного искусства.

В первые годы Советской власти при жизни Ленина художники стремились рисовать его с натуры, выразить личное непосредственное представление о нем. Эти натурные зарисовки служили и служат бесценным художественным и документальным материалом для многих мастеров, работающих над ленинской темой. Мы видим вождя в разные моменты его кипу-



А. М. Герасимов. Ленин на трибуне. 1929—1930. Холст, масло. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.

Вл. А. Серов. Ходоки у В. И. Ленина. 1950. Холст, масло. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.



МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА

Когда входишь на Красную площадь Москвы, то взор приковывает Мавзолей В. И. Ленина. По времени это самое молодое архитектурное сооружение площади, но оно стало идейным и художественным центром ее древнего ансамбля. Создан Мавзолей по проекту выдающегося русского советского зодчего А. В. Щусева.

Сразу же после смерти В. И. Ленина ЦИК СССР принял решение о сооружении временного Мавзолея, который и был воздвигнут по проекту А. В. Щусева ко дню похорон в виде обшитого досками деревянного каркаса в форме ступенчатой пирамиды. Через два месяца доступ в этот временный Мавзолей был прекращен. Затем А. В. Щусев начал перестройку Мавзолея в том же материале, придав ему монументальную архитектурно-художественную форму. Сооружение должно было стать вдохновляющим символом новой эпохи, нерасторжимо связанным с важнейшими историческими событиями. Мавзолей В. И. Ленина является не только усыпальницей, но и трибуной, с которой руководители страны обращаются к народу в дни торжественных празднеств или в час суровых испытаний. И поэтому он построен не в Горках, где скончался В. И. Ленин, а в столице, и на самой ее центральной и торжественной площади.

Второй деревянный Мавзолей был построен к августу 1924 г. Этот Мавзолей тоже сохранил пирамидально-уступчатую форму, а по правую и левую стороны от него были возведены деревянные трибуны. Этот Мавзолей простоял до 1929 г.

Строительство каменного Мавзолея было закончено в октябре 1930 г. Он несколько выше деревянного. Уменьшилось число горизонтальных уступов, и они приобрели иной ритм. В 1945 г. была проведена частичная реконструкция — несколько выдвинули вперед центральный блок с надписью «ЛЕНИН» и на первом уступе пирамидальной части создали главную, более вместительную трибуну. Тем самым была подчеркнута роль Мавзолея не только как усыпальницы, но и как торжественной правительственной трибуны.

Простыми и выразительными приемами А. В. Щусев сумел не только добиться того, что Мавзолей стал идейно - художественным центром Красной площади, но и собрать ее разрозненные строения в единый и целостный ансамбль.

Мавзолей архитектурно повторяет



А. В. Щусев. Мавзолей В. И. Ленина. 1929—1930. Красная площадь. Москва.

и выявляет принципы основных сооружений площади: Кремлевских башен, храма Василия Блаженного, Исторического музея. Все эти объекты имеют островерхие завершения, все они устремлены ввысь. И Мавзолей также имеет не плоское, но постепенно уменьшающееся кверху перекрытие, т. е. выражает тот же принцип шатровости, устремленности вверх. Проведенная вертикальная перепланировка площади с частичной подсыпкой грунта и новым замощением каменной брусчаткой позволила установить Мавзолей на самом высоком месте площади.

Мавзолей выполнен в трех основных цветах — красном, особенно интенсивном в верхней части, черном (основание) и сером. Эта цветовая гамма поддержана цветовым решением площади — кирпично-красной стеной Кремля, темно-красным цветом Исторического музея, серым колоритом трибун, каменной брусчатки и Лобного места. Цвет вечнозеленых елей перекликается с цветом шатров Кремлевских башен, а в гармоничной яркости храма Василия Блаженного также преобладают красные и зеленые тона.

Мелкой кирпичной кладке Кремля и Исторического музея, узорности фасада и архитектурных форм ГУМа и храма Василия Блаженного противопоставлена ясность членений и крупноразмерная облицовка Мавзолея могучими квадрами гранита, порфира и лабрадора. Эти точно пригнанные друг к другу крупные блоки способствуют впечатлению монументальности и мощи относительно небольшого объема Мавзолея, искусно противопоставленного мягкости и изяществу Кремлевских башен и шатров храма Василия Блаженного.

Войдем внутрь Мавзолея через мощные дубовые двери, окованные медью. В вестибюле прямо перед нами — рельефный Герб СССР, вырезанный из серого гранита (скульптор И. Д. Шадр). Поворачиваем налево и попадаем на широкую мраморную лестницу, ведущую вниз, в траурный зал кубической формы. В центре зала на постаменте из черного лабрадора установлен хрустальный саркофаг с телом В. И. Ленина. Стены зала — из серого лабрадорита с красными порфировыми пилястрами, а вокруг зала проходит по стенам зигзагообразная лента ярко-красного цвета, напоминающая развевающиеся знамена.

Архитектура Мавзолея как внутри, так и снаружи отличается удивительной простотой, ясностью и цельностью. Все здесь уравновешено, строго и гармонично. Мавзолей производит впечатление единого, монолитного объема, что и определяет его впечатляющую монументальность.

Мавзолей В. И. Ленина посетили десятки миллионов людей всех национальностей. Сюда идут бесконечные потоки взрослых и детей, неся в своих сердцах глубочайшую благодарность и безграничную любовь к великому вождю и учителю.



Н. А. Андреев. Ленин-вождь. 1931—1932. Гипс. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.

чей государственной деятельности, во время сосредоточенной работы в Кремлевском кабинете, на митингах, заседаниях. Например, известные рисунки И. Бродского были сделаны на заседаниях Третьего конгресса Коминтерна и впоследствии послужили материалом для создания картины «Ленин в Смольном».

Из-за большой занятости Владимир Ильич не имел времени позировать художникам. В 1920—1921-х гг. несколько художников — И. К. Пархоменко, Н. И. Альтман, Н. А. Андреев — получили возможность рисовать В. И. Ленина в Кремлевском кабинете во время его работы.



Внизу справа: Н. А. Андреев. Ленин пишущий. 1920. Гипс. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.

НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ АНДРЕЕВ (1873—1932)



Свыше 100 работ — от беглых этюдов до обобщенных монументальных произведений, запечатлевших образ В. И. Ленина, создал скульптор. Он стал основоположником Ленинианы, и в этом его главный вклад в развитие советского искусства, подлинный творческий подвиг.

В 1901 г. Андреев закончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества и начал работать над портретами выдающихся писателей, художников, артистов: Л. Н. Толстого, Л. Н. Андреева, И. Е. Репина, Ф. И. Шаляпина и других. В 1904—1909 гг. Андреев работал над памятником Н. В. Гоголю, ныне установленным на Суворовском бульваре в Москве, во дворе дома, где жил писатель.

После Великой Октябрьской социалистической революции Андреев принимает активное участие в осуществлении *ленинского плана монументальной пропаганды,* создает статуи «Дантон» и «Свобода», памятники А. И. Герцену и Н. П. Огареву, делает по заказу правительства серию скульптурных портретов участников Октябрьской революции и деятелей мирового революционного движения, исполняет мемориальные доски с портретами В. Г. Белинского, Т. Н. Грановского, А. И. Герцена, Н. П. Огарева. Но основным делом его жизни, значение которого трудно переоценить, стала работа над образом Владимира Ильича Ленина.

С 1918 г. скульптор бывает на заседаниях, митингах, конгрессах, где выступает Ленин, делает беглые зарисовки. В 1920 г. он получает возможность рисовать Владимира Ильича в его рабочем кабинете в Кремле. Стараясь не привлекать к себе внима-

И. И. Бродский. Ленин на фоне Кремля. 1924. Холст, масло. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.



Огромное значение для всей Ленинианы имеют зарисовки и скульптуры *Н. А. Андреева.* В его быстрых набросках, которые занимают целиком зал Центрального музея В. И. Ленина в Москве, как бы фиксируется неповторимость каждого мгновения жизни вождя: вот Ильич что-то пишет, или внимательно слушает, или обращается к невидимому собеседнику. Заслуженную известность получили рисунки Андреева, где Владимир Ильич изображен почти в фас, с легким поворотом. На основе глубокого изучения и тщательной работы Андреев сумел воплотить образ вождя и в рисунках, и в скульптуре (статуя «Ленин-вождь»), которые навсегда вошли в золотой фонд советского искусства.

Ряд значительных композиций на раннем этапе советской живописной Ленинианы создал И. Бродский. Картины художника отличаются исторической достоверностью, стремлением показать вождя в тесном общении с народом. Над образом В. И. Ленина успешно работали А. Герасимов (картина «Ленин на трибуне»), И. Грабарь («В. И. Ленин у прямого провода»), П. Васильев и другие.

Один из первых скульптурных памятников В. И. Ленину был создан известным скульптором *И. Д. Шадром* и установлен в 1927 г. на плотине Земо-Авчальской ГЭС, неподалеку от столицы Грузии. В 20—30-е гг. большой вклад в развитие Ленинианы внесли скульпторы В. Пинчук, С. Меркуров, М. Манизер и другие.

Особо следует сказать о работе М. Г. Манизера. По его проектам были сооружены памятники В. И. Ленину во многих городах Советского Союза и за рубежом, широкую известность получил памятник, установленный на родине Владимира Ильича — в Ульяновске.

Ведущие советские графики Г. С. Верейский, В. А. Фаворский, П. А. Шиллинговский, И. И. Нивинский, П. Н. Староносов отразили в Лениниане пафос и романтику 30-х гг., времени первых пятилеток, когда многие предначертания вождя стали обретать свою явь.

Ленин был исключительно любознательным человеком. Встречаясь и беседуя с людьми, он постоянно искал новое в жизни, черпал фак-

ния, Андреев работает по нескольку часов в день. Он наблюдает и рисует. Ленин пишет, читает за своим рабочим столом, разговаривает по телефону, беседует с посетителями. Никакому другому художнику не было дано столь близко и долго изучать Владимира Ильича. Андреев сделал более 200 графических рисунков.

Быстрой, точной линией, то чуть заметной, то резкой и решительной, передает Андреев ленинскую энергию, активность, действенность. Рисунки с натуры оказались бесценным материалом при создании скульптурной Ленинианы, в которой Андреев сумел передать главные черты Ленина — человека и вождя («Ленин пишущий», гипс, 1920; бронза, 1936, ГТГ; «Ленин слушает доклад», гипс, 1924—1925; бронза, 1947, ГТГ).

После смерти Ленина Советское правительство поручило скульптору создать статую вождя. Андреев выполняет ряд скульптур, добиваясь все большей монументальности и обобщенности образа. Результатом этой работы и была статуя «Ленин-вождь» (гипс, 1931—1932, Центральный музей В. И. Ленина, Москва; мрамор, 1936, ГТГ). Ленин представлен в позе оратора, уверенным жестом опершегося на трибуну. Откинутая голова, твердый взгляд, сжатый кулак руки — все говорит о непоколебимой силе духа и воле к действию. В этой величественной и монументальной скульптуре слились воедино творческая энергия, мудрость и простота Ленина.

Лениниана Андреева имеет огромное, непреходящее значение. Она сохранит навсегда в памяти людей облик В. И. Ленина.

ты, крупицы народного опыта, которые могли бы оказаться полезными для решения политических задач. Он обладал редким искусством слушать оратора и своих собеседников. Эта черта ленинского характера нашла отражение в литературе, театре, кино, в изобразительном искусстве. В живописи, может быть, лучше других запечатлели эту черту Владимира Ильича Вл. Серов в картине «Ходоки у В. И. Ленина» и С. Герасимов в картине «В. И. Ленин на II съезде Советов среди делегатов-крестьян». Художники убедительно раскрывают ленинский демократизм, его тесную связь с массами.

После Великой Отечественной войны художники продолжили работу над образом В. И. Ленина. Ленинская тема еще более органично связывается с темой Октябрьской революции. Она стимулировала разносторонние поиски художников в области создания историко-революционной картины, посвященной Великому Октябрю, борьбе партии и народа за Советскую власть, за социализм. Все теснее сливаются в этой теме понятия Октябрь, Революция, Родина. Талантливые произведения создают и признанные мастера, и молодежь: Кукрыниксы (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов), М. Божий, Е. Кибрик, Н. Жуков, Д. Шмаринов, А. Пластов, В. Касиян, У. Джапаридзе, В. Орешников, В. Нечитайло, П. Белоусов, А. Лопухов, В. Холуев, Н. Сысоев, П. Соколов-Скаля, М. Девятов, В. Жемерикин и другие художники. Широкое общественное признание получила картина «Выступление В. И. Ленина на 3-м съезде комсомола», написанная *Б. В. Иогансоном* с группой молодых художников. В ней воссоздана атмосфера крупного события в истории нашего славного комсомола, всей страны.

М. Г. Манизер. Памятник В. И. Ленину. 1940. Бронза, гранит. Ульяновск.



В 1982 г. живописцу Д. А. Налбандяну присуждена Ленинская премия за правдивое и глубокое воплощение образа В. И. Ленина.

В графике кроме портрета и сюжетных композиций появляются единые тематические циклы, в которых разносторонне раскрыто духовное богатство образа. Художникам становятся подвластны и обобщенные, монументальные темы, и камерные, передающие неповторимую теплоту и душевность Ильича: станковые рисунки Е. А. Кибрика, графические листы Д. А. Шмаринова, литографии и акварели Н. Н. Жукова, книжные иллюстрации Д. С. Бисти. Ленинская тема одна из ведущих и в политическом плакате.

Немало интересных решений образа В. И. Ленина найдено в монументальной и станковой скульптуре. Установлены новые памятники вождю, снискавшие заслуженное признание народа. Их авторы ведущие скульпторы — М. К. Аникушин, Е. В. Вучетич, В. Е. Цигаль, Л. Е. Кербель, А. П. Кибальников, В. Б. Пинчук, Г. А. Йокубонис, Г. В. Нерода, З. И. Азгур, В. З. Бородай, В. Г. Топуридзе, П. В. Сабсай и другие мастера.

Ленинская тема стала главной в творчестве известного скульптора Н. В. Томского. В его произведениях глубоко передан характер вождя, его ум, человечность, открытость сердца.

Начиная с 1960-х гг. в раскрытии ленинской темы участвуют художники-монументалисты. Фрески, мозаики в сочетании со скульптурой и архитектурой придают этой теме большую величественность и эмоциональность. Примером такого органичного слияния разных видов искусств является Ленинский мемориал в Ульяновске, в создании которого участвовали архитекторы, скульпторы, монументалисты.

Высоким образцом решения ленинской темы в монументальной живописи стала мозаика для занавеса Кремлевского Дворца съездов, созданная А. А. Мыльниковым.

В произведениях ленинской темы художники стремятся передать всенародную любовь к Владимиру Ильичу, живую созидательную силу ленинских идей. Это одна из центральных тем советского искусства, она охватывает и события давно минувших пламенных лет, и недавнее прошлое, и сегодняшнюю новь развитого социализма.



С. Т. Конёнков. Павшим в борьбе за мир и братство народов. 1918. Барельеф. Цемент. Государственный Русский музей. Ленинград.



С. Д. Меркуров. Памятник К. А. Тимирязеву. 1922—1923. Гранит. Москва.

ЛЕНИНСКИЙ ПЛАН МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ

Апрель 1918 г. ... Короткие месяцы передышки. Революция уже победила в главных городах страны, а ее смертельные враги еще не успели развязать гражданскую войну и установить блокаду вокруг молодой республики. Однако уже чувствовалась приближающаяся нехватка продовольствия, топлива, сырья. И в эти трудные для страны дни прозвучали ленинские слова о роли искусства в новом, социалистическом обществе.

В одной из бесед с наркомом просвещения республики А. В. Луначарским В. И. Ленин высказал ему свои соображения о роли искусства в социалистическом обществе. «Давно уже передо мной носилась эта идея,— говорил Ленин.— ...Вы помните, что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство,— словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же... Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой...»

Далее Владимир Ильич перешел к конкретизации своих мыслей. Он посоветовал Луначарскому связаться с художниками и скульпторами Москвы и Петрограда, выбрать подходящие места на площадях и установить там памятники. «Благоустроенный город,— говорил он,— должен иметь много такой скульптуры». Ленин считал, что наш климат вряд ли позволит широко использовать фресковую роспись, о которой мечтал Кампанелла. Поэтому основное внимание предлагал уделить скульптуре — фигурам, бюстам, барельефам, а также широко использовать монументальные надписи — цитаты из произведений выдающихся революционеров. Он советовал

привлечь писателей и поэтов к созданию новых текстов, пропагандирующих идеи коммунизма.

В. И. Ленин говорил также о том, что открытие нового памятника должно быть актом пропаганды и одновременно «маленьким праздником» с музыкой, выступлениями артистов и т. д. В заключение Владимир Ильич сказал Луначарскому: «Пожалуйста, не думайте, что я при этом воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы. Пока мы должны все делать скромно. Пусть это будут какие-нибудь бетонные плиты, а на них надписи возможно более четкие».

Луначарский был поражен величественной картиной идейно-художественного преобразования советских городов.

Художники горячо одобрили и поддержали предложение В. И. Ленина. На следующий день Луначарский стал готовить доклады для Совнаркома о деятельности Наркомпроса и о памятниках Республики, а также проект декрета. 11 апреля он доложил Совнаркому о работе Наркомпроса, а 12 апреля — о декрете. В этот же день декрет «О памятниках Республики», текст которого был исправлен и частично переписан рукой Ленина, был принят 2 августа того же года в «Известиях» был опубликован подписанный В. И. Лениным список лиц, которым предполагалось установить памятники.

Впервые в мировой практике памятники создавались не царям и завоевателям, а прежде всего революционным мыслителям, предводителям масс, героям освободительной борьбы. Их в списке было 31 (К. Маркс, Ф. Энгельс, Г. В. Плеханов, Робеспьер, Сен-Симон, Бабеф, Степан Разин, Спартак, Гарибальди и др.). В списке стояли имена 35 писателей, композиторов, художников, артистов, ученых (А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, М. П. Мусоргский, Ф. Шопен, *Андрей Рублев*, *А. А. Иванов, М. А. Врубель,* В. Ф. Комиссаржевская, М. В. Ломоносов, Д. И. Менделеев и др.). Поражает широта подхода, с которой был составлен этот список. Поистине революционный пролетариат чувствовал себя наследником всех богатств человеческой культуры и стремился увековечить всех тех, кто внес свой бесценный вклад в сокровищницу мирового искусства, науки и революционной мысли.

Высказывания В. И. Ленина, записанные Луначарским, декрет «О памятниках Республики», список выдающихся деятелей, коим предполагалось установить памятники, выступления В. И. Ленина на закладке или открытии временных памятников (К. Марксу, Степану Разину, монумента «Освобожденный труд» и др.), где он касался не только значения увековечиваемых лиц и событий, но и общих вопросов идеологического значения *монументального искусства*,— все это и получило позже собирательное название «Ленинский план монументальной пропаганды».

Он тотчас же, с лета 1918 г., начал осуществляться. В создании временных и постоянных памятников приняли участие выдающиеся скульпторы *Н. А. Андреев, Т. Э. Залькалн,* Б. Д. Королев, *А. Т. Матвеев,* С. Д. Меркуров, *В. И. Мухина* и другие. К сожалению, большинство памятников носило временный характер и не сохранилось. Из произведений, выполненных в те годы в долговечных материалах и до сих пор украшающих столицу, можно назвать памятники К. А. Тимирязеву (скульптор С. Д. Меркуров), А. И. Герцену и Н. П. Огареву (скульптор Н. А. Андреев), В. В. Воровскому. (скульптор М. И. Кац).

Открытие каждого памятника сопровождалось торжествами и выпуском специальной брошюры из серии, носившей общее название «Кому пролетариат ставит памятники». Среди сохранившихся надписей наиболее известна выложенная керамическими плитками на фасаде гостиницы «Метрополь», выходящем к площади Свердлова, цитата из высказывания В. И. Ленина.

В дальнейшем работа по осуществлению Ленинского плана все более расширялась. Особенного размаха она достигла в 1960—1970-х гг., когда в стране было создано около 15 крупных мемориальных ансамблей и воздвигнуто более 200 памятников общегосударственного значения, а также многие тысячи небольших монументальных произведений, посвященных памяти погибших в годы Великой Отечественной войны, установленных почти в каждом советском городе и во многих селах.

План монументальной пропаганды, носящий имя В. И. Ленина, рассчитан на многие десятилетия.

ЛИТОГРАФИЯ

Слово «литография» происходит от двух греческих слов «литос» — «камень» и «графо» — «пишу». Это вид плоской гравюры (см. *Гравюра*), печатной формой для которой служит камень, известняк особой породы, серого, голубоватого или желтоватого цвета.

На тщательно отполированном камне художник рисует жирной тушью с помощью пера

или кисти. Если же он пользуется жирным литографским карандашом, то предварительно протирает камень мокрым песком, чтобы его поверхность стала зернистой, шероховатой. Нередко художник рисует на специальной бумаге жирным карандашом, а потом, приложив к поверхности камня лицевой стороной бумагу, притирает ее так, что следы карандаша отпечатываются на камне.

Затем поверхность камня слегка протравливают раствором гуммиарабика или азотной кислоты. При этом жирные места, т. е. те, где находится рисунок, не воспринимают кислоты. В свою очередь остальная поверхность камня после травления не принимает жировых веществ, содержащихся в типографской краске, в процессе печатания она пристает только к рисунку, нанесенному художником.

Разновидность литографии — альграфия. Здесь печатной формой, на которой художник выполняет рисунок, служит алюминиевая пластина. Цветная репродукционная литография называется хромолитографией. Она печатается с нескольких камней, причем для каждого цвета используется отдельный камень. Смешанные тона получают наложением одного цвета на другой.

Литография появилась сравнительно недавно, в 1798 г., и быстро получила широкое распространение. Характерные для литографии широкие мягкие, бархатистые линии, глубокий черный тон привлекли к ней художников-романтиков Т. Жерико, *Э. Делакруа* во Франции, Р. П. Бонингтона в Англии, *Ф. Гойю* в Испании и других. Особенно ценили литографию художники, работавшие в области агитационно-пропагандистской, социально-критической, газетной, журнальной и станковой графики. Возможность быстро печатать недорогие оттиски большими тиражами позволяла им своевременно откликаться на актуальные события своего времени, активно вторгаться в гущу социальных и политических проблем.



Е. А. Кибрик. Ласочка. Иллюстрация к повести Р. Роллана «Кола Брюньон». 1934—1936.



О. Домье. Свобода слова. 1845—1848.

Е. М. Сидоркин. Колыбельная. Лист из серии «Читая Сакена Сейфуллина». 1964.



Так, блестящим мастером литографии был французский художник *О. Домье*. Его литографии обличают продажность правящих кругов, лицемерие и жестокость буржуазного общества. Полны драматизма литографии немецкой художницы Кете Кольвиц (см. *Западноевропейское искусство XVII—XX вв.*). Они посвящены жизни и борьбе рабочего класса и крестьянства Германии. Ее литография «Хлеба!» (1924) призывала помочь голодающим Поволжья в Советской России.

Среди русских художников XIX в. прекрасными мастерами литографии были карикатурист А. И. Лебедев, талантливые рисовальщики В. Ф. Тимм и А. О. Орловский, *В. А. Серов*, М. В. Добужинский, Л. О. Пастернак. В советском искусстве в технике литографии работали такие замечательные художники, как Н. Н. Купреянов, Г. С. Верейский, Е. А. Кибрик и другие. Так, хорошо знакомые многим из вас иллюстрации к повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» Кибрик выполнил в технике литографии.

ЛУБОК

У воспетого Н. А. Некрасовым сельского коробейника вместе с ситцами, цветастыми платками, яркими стеклянными бусами, колечками и монистами всегда были в заплечном коробе и печатные, раскрашенные вручную картинки — лубки. Название их, вероятно, происходит от слова «луб» - «кора». Из липового луба делали мочала, плели лапти, короба и корзины. Возможно, что эта же кора использовалась и для первых резных деревянных народных гравюр, получивших название лубков. Лубком гравюру могли назвать в народе и потому, что гравированные картинки продавцы-офени носили в лубяных коробах.

Такие гравюры на дереве, а позже и на металле известны еще в странах Древнего Востока, а примерно с VIII в.— в Китае. В Европе лубки распространились с XV в. среди сельского и городского населения, жившего на территории современной Франции, Германии, Польши. Это были печатные картинки на религиозные, сказочные и политические темы. Как правило, картинка сопровождалась текстом, часто стихотворным. На основе подражания этим текстам позже, в XIX в., возникла так называемая лубочная литература — большей частью псевдонародные сочинения о различных чудесах, путешествиях и приключениях.

Лубок широко распространился в народе, в сельской местности и на городских фабричных окраинах. Нередко он содержал политическую сатиру, карикатурное изображение дворян, чиновников, офицеров и т. д. В почти полностью неграмотной русской деревне лубки были единственными произведениями изобразительного искусства и рассказывали населению о международных событиях и жизни внутри страны. Ярко раскрашенные, затейливые по рисунку, они служили украшением избы, придавали немудреному крестьянскому интерьеру красочность и праздничность. Лишь в XIX в. передовые деятели русской интеллигенции оценили художественные достоинства, своеобразие и красоту народного лубка. О них писал критик В. В. Стасов; уникальную коллекцию отечественных лубков собрал, описал и опубликовал историк искусства и коллекционер Д. А. Ровинский. В создании лубков, посвященных Отечественной войне 1812 г., приняли

участие художники А. Г. Венецианов, И. И. Теребенев. Часть этих лубочных картинок переводилась на посуду из фарфора и стекла. На рубеже XIX—XX вв. в создании лубочных картинок для народа приняли участие Л. Н. Толстой и И. Е. Репин. Через лубочные картинки крестьянская Россия познакомилась со многими стихотворениями А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, прозой Н. В. Гоголя.

Для раскраски оттиснутые с деревянных и медных досок лубки нередко раздавали по деревням, и за мизерную плату крестьянские ребятишки раскрашивали печатные изображения. Цвет был однотонный, без полутонов, нередко не совпадающий точно с контуром рисунка. И это создало особый «лубочный стиль», использовавшийся уже в XX в. некоторыми художниками в своих картинах. Проявившееся в лубке отношение к цвету явно сближает его с народными росписями по дереву — хохломской, городецкой, мезенской, где также преобладает любовь к яркости и плоскостное использование цветового пятна. Цвет здесь, как и в лубке, скорее обозначает предмет, чем характеризует его положение в пространстве, объем, освещенность и т. д.

Традиции народного лубка широко использовал революционный плакат во время гражданской и Великой Отечественной войн. В лубочном стиле создавал «Окна РОСТА» В. В. Маяковский, а также художники Д. С. Моор, В. Н. Дени, М. М. Черемных. Приемы народного лубка использовались и в «Окнах ТАСС» в 1941—1945 гг.

Во второй половине XX в. лубок как область народного искусства в промышленно развитых странах практически не существует. Но художественные традиции лубочного искусства активно используются в росписи по дереву и керамике, в плакате, в рекламе, в промышленной графике, а также частично в изобразительном искусстве.

ЛУВР

В самом центре Парижа, вдоль правого берега Сены, раскинулся комплекс старинных зданий. Издавна они считаются одной из главных достопримечательностей французской столицы. Когда-то здесь был средневековый замок, затем королевский дворец. Сейчас здесь хранится одна из величайших художественных коллекций мира.

История Лувра неотделима от истории Парижа, всей Франции. В самом начале



П. Веронезе. Брак в Кане. Фрагмент. 1563. Холст, масло.



Ф. Клуэ. Портрет Елизаветы Австрийской. Ок. 1571. Холст, масло.

XIII в. на месте Лувра возвышалась могучая крепостная башня — донжон, позднее превращенная в мощный средневековый замок. Он просуществовал до 1527 г., когда король Франциск I приказал построить на его месте дворец. Этот дворец построил в 1546—1574 гг. ведущий архитектор французского *Возрождения* П. Леско и украсил скульптурами Ж. Гужон. Сейчас дворец входит в состав так называемого Квадратного двора Лувра.

Во второй половине XVI в. появился корпус «Малой галереи», направленный в сторону Сены, а вдоль ее берега — крыло «Большой галереи», в котором поселились художники, мастера-ювелиры, возникли ковровые мастерские, а позже появилась и типография, где печатались книги. Уже тогда Лувр становится своеобразным центром художественной жизни Франции.

Уже упоминавшийся Квадратный двор — замкнутая дворцовая площадь Лувра — создавался в течение XVII в. В 1624 г. архитектор Ж. Лемерсье построил симметрично корпусу П. Леско здание «Павильона часов», а Л. Лево замкнул Квадратный двор и оформил его внутренние фасады. Из прежней «Малой галереи» Лево создал «Галерею Аполлона», интерьеры которой оформил живописец Ш. Лебрен. Восточный фасад Лувра завершила величественная колоннада, возведенная в 1667—1674 гг. архитектором К. Перро.

Строительство луврского ансамбля закончилось лишь в 1850-е гг., когда архитекторы Л. Висконти и Э. Лефюэль пристроили к нему так называемый «Новый Лувр» — два комплекса корпусов, замкнувших ансамбль с севера и вдоль «Большой галереи».

Основу художественной коллекции Лувра составили королевские собрания картин, скульптур, предметов декоративно-прикладного искусства. В 1791 г. декретом Национального собрания Лувр был объявлен национальным художественным музеем и 8 ноября 1793 г. открыт для широкой публики. В эти годы он значительно пополнился коллекциями, национализированными у некоторых монастырей, церквей и аристократических семейств.

С большим трудом попадали в Лувр произведения художников-романтиков и представителей реалистического направления. Прекрасные полотна импрессионистов и постимпрессионистов (см. *Импрессионизм, постимпрессионизм*) заняли достойное место в крупнейшем национальном музее лишь благодаря настойчивым требованиям прогрессивной интеллигенции. С 1947 г. они размещены в Музее импрессионизма (он входит в состав Лувра). Симметрично зданию Музея импрессионизма расположена так называемая Оранжерея, в которой выставлены серии декоративных панно «Кувшинки» К. Моне.

Коллекции Лувра расположены в 6 отделах. Уникальные памятники искусства Древнего Востока (Месопотамии, Вавилона, Ассирии) и Древнего Египта находятся в отделах восточных и египетских древностей. Среди них — «Стела коршунов» царя Эаннатума из Лагаша и известная всем со школьной скамьи статуя царского писца Каи. А залы, посвященные искусству Древней Греции и Древнего Рима, украшают такие всемирно известные произведения, как Ника Самофракийская и Венера Милосская. В отделе скульптуры собраны прекрасные работы средневековых мастеров, скульпторов эпохи Возрождения (в том числе статуи рабов Микеланджело), скульптуры Ж. Гужона и мастеров более позднего времени.

Замечательными произведениями располагает и картинная галерея Лувра. Среди них — «Мадонна в скалах» и «Джоконда» Леонардо да Винчи, «Сельский концерт» Джорджоне, «Мадонна канцлера Ролена» Я. ван Эйка, картины Рафаэля, Тициана, П. Веронезе, П. П. Рубенса, Рембрандта, А. ван Дейка и многих других мастеров западноевропейских школ. В Лувре хранится крупнейшее в мире собрание французского искусства. Достаточно упомянуть интересные полотна Ж. Фуке, Ж. и Ф. Клуэ, Н. Пуссена, братьев Ленен, Ж. де Латура, А. Ватто, Ж. Л. Давида, Э. Делакруа, Ж. О. Д. Энгра, Г. Курбе, Ж. Ф. Милле и многих других живописцев.

В Лувре находится ценное собрание рисунков и гравюр, а также произведений декоративно-прикладного искусства.

М

МАЙОЛИКА

Керамические изделия из цветной глины, покрытые сверху непрозрачной цветной стекловидной поливой, эмалью, получили название майолики. К майолике относится вся облицовочная керамика, покрытая эмалями (см. *Изразцы*). Слово «майолика» происходит от названия испанского острова Майорка. Здесь было начато одно из древних производств майолики, которая очень удачно подражала знаменитому китайскому фарфору.

В конце XV — начале XVI в. майолика появляется в Италии, где получает широкое развитие. Быстро выделяются крупные центры — Урбино, Фаэнца, мастерские в Тоскане. Изделия итальянских мастеров разнообразны: декоративные блюда, тарелки, вазы, бокалы, посуда. Они украшены живописью особыми майоликовыми красками по белой эмали. Во французской керамике видное место принадлежало Бернару Палисси, жившему в XVI в. Им были выполнены многочисленные блюда. Сам Палисси называл себя «изобретателем сельских глин», так как для композиций своих работ он использовал настоящие листья, раковины, различных пресмыкающихся и рыб. Сначала Палисси наклеивал и укреплял их проволокой



М. А. Врубель. «Микула Селянинович и Вольга-богатырь» (облицовка камина). Майолика. 1899—1900. Государственный Русский музей. Ленинград.

на оловянном блюде, затем снимал с них гипсовую форму.

С XVI в. широкую известность получает майолика города Делфта в Голландии. На делфтскую майолику оказал влияние китайский фарфор, и в подражание ему посуда, вазы и облицовочные плитки расписывались в основном одной синей краской (кобальтом).

В России начало фабричного производства изделий из майолики относится ко времени Петра I. По его приказу в 1717 г. в Голландию для обучения гончарному делу были отправлены три ученика Иван Алабин, Ермолай Кривцов и Данило Овсянников. Вернулись они на родину через два года, постигнув «оную науку в совершенстве». В течение нескольких лет, работая на кирпичном заводе под Петербургом, они сделали для дворцовых садов и парков много больших и малых садовых ваз, или, как их называли, садовых цветников. Расписывались они чаще всего кобальтом.

В Москве самый значительный завод принадлежал богатому купцу Афанасию Гребенщикову. Уже в середине XVIII в. здесь делали разнообразную дорогую майоликовую посуду, в том числе сервизы, куда входило больше 100 предметов.

Не меньше успеха выпало на долю гжельской майолики.

В Гжели выпускалось такое большое количество самой разнообразной майоликовой посуды, что она смогла заменить в быту распространенную до этого оловянную. Гжельская майолика постоянно продавалась в Москве, большими обозами отправлялась в Киев и Харьков, развозилась по деревням. Сосуды-кумганы, сосуды-квасники, сосуды в виде двуглавого орла, кувшины, кружки, расписанные цветными красками, украшенные лепными фигурками музыкантов, солдат, мужчин и женщин, были подлинным украшением праздничного стола. Иногда на предметах можно встретить имена мастеров, живописцев, что особенно ценно.

Прекрасные работы в майолике выполнены крупнейшим русским художником *М. А. Врубелем*. Это декоративные панно, изразцы для облицовки печей, маски, скульптуры. Лучшие образцы были навеяны музыкой опер Римского-Корсакова «Садко» и «Снегурочка»: печальная и поэтичная «Волхова», удалой «Садко», «Морской царь», фигуры «Весны», «Купавы», «Мизгиря» и др.

В наши дни художники открывают новые пластические и живописные возможности масс, глазурей и эмалей. Современное содержание получила и великолепная роспись блюд, панно и ваз.

МАНЬЕРИЗМ

Этим термином, ведущим свое начало от слова «манера», обозначается стилевое направление в западноевропейском искусстве XVI в., отразившее кризис гуманистической культуры *Возрождения*. Маньеризм зародился в Италии в 1520-х гг. Его известные представители — живописцы Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, архитектор и живописец Д. Вазари, скульпторы Б. Челлини, Джамболонья, архитекторы Б. Амманати, П. Лигорио в Италии; черты маньеризма есть в творчестве *Эль Греко*. Основным художественным принципом в искусстве маньеризма стало не следование природе, а выявление некоторого субъективного представления («внутренней идеи»), рожденного фантазией художника. Представители маньеризма, внешне следуя великим мастерам Возрождения, разрушали присущую их искусству гармоническую уравновешенность образов. В творчестве маньеристов отразилось их субъективное восприятие неустойчивости, трагической противоречивости мира, беззащитности человека и ненадежности его судьбы, находящейся во власти непознаваемых сил. Произведения маньеристов отличаются намеренной необычностью художественных приемов, усложненностью. Для них характерны вытянутые фигуры, неустойчивые, сложные позы, резкие столкновения света и тени, контрастных цветов, подчеркнутая выразительность извилистой («змеевидной») контурной линии. В архитектуре маньеризм проявился в нарушении четкости и уравновешенности композиции, в пристрастии к необычным эффектам и причудливым декоративным деталям.

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА

Марксистско-ленинская эстетика — наука об особом, присущем только человеку способе деятельности — творчестве по законам красоты. Сам термин «эстетика» происходит от греческого слова «эстезис» — «чувственность», т. е. способность воспринимать мир с помощью чувств, эмоций.

В современном понимании эстетика — сложная наука, исследующая восприятие по законам красоты природы, общественной жизни, произведений искусства и выясняющая общие принципы деятельности по этим законам, в частности особой формы этой деятельности — искусства.

Эстетические взгляды развивались задолго до появления марксистско-ленинской эстетики. В суждениях и трудах философов, ученых,

деятелей искусства высказывались мысли о прекрасном, трагическом, возвышенном, комическом и т. д. (категории эстетики), о сущности искусства (Платон, Аристотель, Леонардо да Винчи, Г. Э. Лессинг, Д. Дидро, Э. Кант, Г. Гегель и др.). Большой вклад в развитие эстетики внесли русские революционные демократы В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов. Эстетика всегда базировалась на той или иной философской основе, поэтому ее развитие протекало в острой борьбе материализма и идеализма. Но для того чтобы превратить эстетику в подлинную науку, нужен был принципиально новый взгляд на мир, который принесла теория марксизма-ленинизма. Возникновение марксистско-ленинского учения, диалектического и исторического материализма дало философскую основу этой науке.

Исходным положением марксистско-ленинской эстетики является признание практической человеческой деятельности основой эстетического отношения человека к миру. В общественном труде формируется способность человека созидать «по законам красоты» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 42, с. 94) и ко всему подходить с эстетической мерой.

К. Маркс и Ф. Энгельс определили искусство как форму общественного сознания (см. *Искусство*), показали его различную роль в классовом обществе и при коммунизме, выявили сущность эстетического отношения человека к действительности.

Они доказали социальную обусловленность искусства и его общественно-преобразующую роль, подтвердив это на примере конкретных произведений. Анализируя картину немецкого живописца К. Хюбнера «Силезские ткачи», Ф. Энгельс отмечал, что «она сделала гораздо больше для социалистической агитации, чем могла бы это сделать сотня памфлетов... и подготовила много умов к восприятию социальных идей» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 2, с. 519—520).

Большая заслуга в развитии марксистской эстетики принадлежит Г. В. Плеханову, продолжателю лучших традиций материалистической эстетики Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Плеханов убедительно доказал, что искусство рождается в результате трудовой деятельности человека, что эстетические чувства и взгляды возникают в ходе общественного развития на основе практической деятельности людей.

Положения марксизма развил и дополнил В. И. Ленин. Он обосновал такие важнейшие принципы эстетики, как *партийность* и *народность искусства*. Разработанная им теория познания (теория отражения) является научной основой реалистического искусства и критики антиреалистических направлений и теорий в искусстве. Вопросы *национального и интернационального в искусстве* и культуре, проблемы традиций и новаторства, отношения к художественному наследию, *эстетического воспитания* получили в трудах В. И. Ленина глубокое теоретическое обоснование.

Марксистско-ленинское учение не только дает научное понимание коренных вопросов теории эстетики, но и закономерности претворения их в жизнь. Приобщение массы людей к духовным ценностям, активное вовлечение их в художественное творчество, *ленинский план монументальной пропаганды*, борьба за сохранение художественного наследия и многое другое — все это стало практическим претворением марксистско-ленинской теории в жизнь.

Существенно возрастает роль эстетического воспитания, без которого невозможно формирование гармоничной, всесторонне развитой личности.

Советская эстетика научно обосновывает сущность и роль искусства *социалистического реализма*, активно противостоит различным современным буржуазным реакционным концепциям и течениям в сфере эстетики.

В центре эстетической науки находится прекрасное и искусство. Прекрасное — потому что оно составляет сущность эстетического, искусство — потому что оно особая форма проявления прекрасного.

Дальнейшее развитие социалистического общества расширяет сферу эстетического. Прекрасное входит в жизнь. Все больше эстетический элемент становится необходимым науке и производству, быту и повседневному окружению человека.

МЕДАЛЬЕРНОЕ ИСКУССТВО

Медали — наградные, юбилейные, памятные известны всем. Мы видим их на груди у ветерана войны и известного спортсмена, в музеях и на художественных выставках. Искусство изготовления медалей, а также монет называется медальерным.

Интерес к медали был велик всегда. И это не удивительно. Медали чеканятся в честь выдающихся событий, научных открытий, исторических деятелей. Они являются своеобразными миниатюрными памятниками эпохи. Медали рассказывают об облике римских императоров и о Полтавской битве, о штурме Зимнего и покорении космоса.

Вверху (слева направо): медаль «За Полтавскую баталию» 1709. Ф. П. Толстой. Медаль из серии «В память Отечественной войны 1812 года». 1834—1836. Аверс и реверс. Внизу (слева направо): И. Д. Шадр. Золотой червонец. 1923. Медаль «За оборону Москвы». 1944. Медаль «В память 10-летия первого полета человека в космос». 1971.



Но медаль не только историко-культурный памятник. Это и произведение искусства. Медальерное искусство — особый вид скульптуры малых форм. Как правило, медаль чеканится с двух сторон. На лицевой стороне — аверсе помещается главное изображение. На оборотной стороне — реверсе — дополнение к содержанию лицевой стороны в виде надписи, какого-либо символа или аллегории.

Главные отличительные свойства медали — малый размер и емкость содержания. Поэтому искусство ее изготовления требует от художника выразительного и продуманного композиционного решения. Необходимо достичь единства изображения и шрифта, в котором каждая буква служит частью композиции.

Техника изготовления медали довольно кропотлива. Сначала автор выполняет эскиз медали на бумаге, определяет изображение, композицию, надписи. Затем делается модель. Для этого берется диск диаметром около 40—45 см, и на нем из пластилина или воска подробно лепится большая медаль. Затем она отливается в гипсе, после чего скульптор еще раз прорабатывает модель. Потом в заводских условиях ее уменьшают до заданных размеров. По полученному эталону делают штемпель (чаще всего из стали), подготовленный кружок металла кладут между двумя штемпелями и сильным сжатием чеканят изображение. Выпускают медали и значки в нашей стране на монетных дворах, которые поставляют обязательные экземпляры в коллекции Эрмитажа, Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и Государственный Исторический музей.

Медальерное искусство возникло в Древней Греции. Прообраз сегодняшней медали — древнегреческие и римские монеты. Для увековечения какого-либо события или лица древние чеканили не медали, а особые монеты, которые поступали в обращение. Однако это не исключало высокого совершенства их исполнения, о чем свидетельствуют дошедшие до нас древнегреческие монеты V—IV вв. до н. э.

Медальерное искусство в современном понимании возникает в эпоху Возрождения в Италии. Его основателем считают итальянского живописца Пизанелло. Медаль, как и все ренессансное искусство, служит утверждению ценности человеческой личности. В это время чеканят изображения не только правителей и кардиналов, но и знаменитых поэтов, художников, мыслителей. К изготовлению медали обращаются крупнейшие живописцы и скульпторы. Так, А. Дюрер запечатлел свой автопортрет на медали (1514).

Начиная с XVII в. медальерное искусство развивается во всех странах Европы. Большинство сюжетов первых русских медалей связано с Петром I, его воинскими сражениями, событиями Северной войны, когда Россия получила выход к Балтийскому морю. Значительный интерес к медальерному искусству проявлял М. В. Ломоносов, он сделал несколько проектов медалей.

Среди русских медальеров XIX в. выделяется Ф. П. Толстой, создавший знаменитую серию медальонов, посвященную событиям Отечественной войны 1812 г. Творчество этого мастера составило целую эпоху в развитии русского медальерного искусства, определило пути его дальнейшего развития. Во второй половине XIX в. тематика русской медали расширяется. Она включает не только героические, но и бытовые, крестьянские темы.

После Великой Октябрьской социалистической революции медальерное искусство тесно связано с идеями *ленинского плана монументальной пропаганды.* На первых советских медалях увековечена новая советская символика: пятиконечная звезда, серп и молот; вожди мирового пролетариата К. Маркс и В. И. Ленин.

Широко и разносторонне воплощена советскими художниками ленинская тема. Серию медалей, посвященных жизни и деятельности В. И. Ленина, создал известный скульптор М. Г. Манизер. Наряду с ленинской и историко-революционной темами глубокое отражение находит тема Великой Отечественной войны.

К созданию медалей обращаются многие выдающиеся советские художники и скульпторы: И. Д. Шадр, Н. В. Томский, Г. А. Йокубонис, О. К. Комов, Э. Д. Амашукели и другие.

В нашей стране проводятся всесоюзные выставки медальерного искусства. Многие школьники работают в нумизматических кружках, где постигают секреты этого прекрасного и древнего искусства.

МЕТРОПОЛИТЕН-МУЗЕЙ

Метрополитен-музей в Нью-Йорке — крупнейшее художественное собрание США. Музей был основан в 1870 г. группой нью-йоркских общественных деятелей и художников и в 1872 г. открыт для широкой публики. Основу экспозиции музея составили коллекции, подаренные или завещанные ему в разное время частными лицами. Частные коллекции и в настоящее время пополняют собрания музея.

В Метрополитен-музее хранится и экспонируется около 3 млн. произведений мирового искусства, размещенных как в основном здании, так и в филиале. Самая исчерпывающая — коллекция произведений искусства США, охватывающая периоды от колониальных времен до наших дней. Она включает картины, рисунки, графические работы, предметы декоративно-прикладного искусства. В залах музея



Бронзино. Портрет юноши. 1535—1537. Холст, масло.



Голова статуи Сенусерта III. XIX в. до н. э.

можно увидеть портреты художников XVIII в. Д. Копли и Г. Стюарта, пейзажи Т. Коула, Д. Кенсетта, Э. Хикса, самобытные жанровые сцены Д. Бингема, У. Хомера, Т. Эйкинса. Музей дает яркое представление о творчестве таких живописцев, как М. Кассатт, Д. Сарджент, Д. Уистлер.

В Метрополитен-музее обширный отдел памятников культуры древних цивилизаций Америки, Африки и островов Тихого океана. Интересны коллекции древнеегипетского, древнегреческого и древнеримского искусства, а также искусства и культуры Ближнего Востока. Из стран Дальнего Востока наиболее полно представлен Китай. Его экспозиция включает скульптуру, живопись, изделия из бронзы и керамики.

Особенно интересна картинная галерея музея, где европейское искусство представлено работами выдающихся живописцев разных эпох (с XV по XX в.). Это, например, «Мадонна с младенцем и святыми» Рафаэля, «Венера и Адонис» Тициана, «Вид Толедо» Эль Греко, «Портрет Хуана де Парехи» Д. Веласкеса, «Махи на балконе» Ф. Гойи, «Мужской портрет» Ф. Халса, «Аристотель перед бюстом Гомера» Рембрандта, «Спящая девушка» Вермера Делфтского, «Гадалка» Ж. де Латура.

Особенно богато собрание картин французских мастеров, оно является вторым, после луврского. В музее экспонируются полотна А. Ватто, К. Коро, Г. Курбе, Э. Мане, К. Моне, О. Ренуара, П. Сезанна, П. Гогена, Э. Дега, П. Пикассо и других мастеров.

Собрание изделий прикладного искусства охватывает период от Возрождения до XX в. Метрополитен-музей коллекционирует также лучшие произведения современного мирового искусства, в частности художественную фотографию.

Некоторые отделы нью-йоркского музея по качеству и объему представленных экспонатов сами по себе могут рассматриваться как музеи — они так и называются: Музей музыкальных инструментов, Музей книги, Институт костюма. Есть в Метрополитен-музее и Детский музей.

МИНИАТЮРА

Печатный станок и первые печатные книги появились в середине XV в. До этого в течение долгих столетий кропотливым трудом писцов-каллиграфов создавались рукописные книги — манускрипты. Работали над рукописной книгой и художники. Они рисовали заглавные буквы — инициалы (по-русски — буквицы) и щедро украшали их сложным, затейливым орнаментом, выполняли многокрасочные заставки — небольшие нарядные композиции, расположенные над текстом. Но были и иллюстрации, занимавшие страницу целиком,— настоящие небольшие картины. Подобно сверкающим драгоценностям рассыпаны они по старинным манускриптам и до сих пор поражают нас чистотой и свежестью красок, изяществом исполнения, занимательностью сюжета. Так родилось искусство книжной миниатюры (см. *Книжная иллюстрация, художественное оформление книги*).

Слово «миниатюра» происходит от латинского слова «миниум» — «киноварь», «сурик». Художника-миниатюриста называли миниатором или иллюминатором (от латинского слова «иллюмино» — «освещаю», «украшаю»).

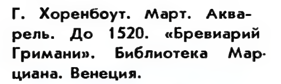
Выполнялись миниатюры на том же материале, что и вся рукописная книга,— папирусе, пергаменте, бумаге. Рисовали художники с помощью кисти или пера (на Востоке оно называлось каламом) гуашевыми, акварельными и другими красками, а фоны изображений и отдельные детали прописывали золотом и серебром.

Много труда, мастерства и фантазии вкладывали художники в свои работы. «Волос его калама благодаря мастерству душу давал неодушевленной форме»,— писали современники о Кемаледдине Бехзаде, выдающемся мастере афганской книжной миниатюры. Тщательность исполнения, тонкая прорисовка деталей, певучие ритмы линий, яркие краски свойственны лучшим работам художников-миниатюристов.

Высокого совершенства искусство книжной миниатюры достигло в средние века в Византии, Древней Руси, странах Западной Европы, на Кавказе, в Турции, Иране, Средней Азии, Индии. И в каждой стране были свои замечательные мастера, работами которых мы можем любоваться и сейчас. Это «Праздничная минея Гетума II» (1288) армянского художника Тороса Рослина, миниатюры Кемаледдина Бехзада к поэтическому произведению Саади «Бустан», «Богатейший часослов герцога Беррийского» (ок. 1411—1416) братьев Лимбург из Франции, «Евангелие Хитрово», великолепные миниатюры которого выполнены русскими художниками (конец XIV — начало XV в.).

Рукописные книги с миниатюрами в тяжелых драгоценных переплетах стоили очень дорого и были доступны лишь состоятельным людям. Они украшали библиотеки королей, герцогов, представителей высшего духовенства.

Выступление русского воинства из Москвы против Мамая. Миниатюра из древнерусской рукописи.


Г. Хоренбоут. Март. Акварель. До 1520. «Бревиарий Гримани». Библиотека Марциана. Венеция.





Но миниатюра — это не только книжная иллюстрация. Так называют и живописные произведения небольшого формата, выполненные на бумаге, металле, кости, фарфоре, дереве: пейзажи, портреты, сюжетные композиции, орнаменты. В XVI—XIX вв. особенно популярны были портретные миниатюры на медальонах, табакерках, часах, браслетах. Их писали как мастера-миниатюристы, так и крупные художники-живописцы. В Русском музее, например, можно увидеть портрет неизвестного, выполненный на пергаменте русским художником Г. И. Скородумовым.

Особый вид миниатюры — темперная живопись на лаковых изделиях. Во всем мире славятся работы советских художников-миниатюристов из *Палеха*, Мстёры, Федоскина, Хóлуя (см. *Лаковая миниатюра*).

«МИР ИСКУССТВА»

Основные участники «Мира искусства»— художественного объединения, сформировавшегося в 1898—1899 гг. в Петербурге,— А. Н. Бенуа, признанный лидер группы, художник и критик, К. А. Сомов, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, Л. С. Бакст. Главная организаторская роль во всех предприятиях «Мира искусства» принадлежала С. П. Дягилеву. В состав выставочного совета «Мира искусства» входил В. А. Серов. На выставках объединения впервые были показаны произведения М. А. Врубеля, деятельными участниками «Мира искусства» были К. А. Коровин, И. Я. Билибин, А. П. Остроумова-Лебедева, А. Я. Головин, И. Э. Грабарь. Первый период деятельности объединения продолжался до 1904 г. «Мир искусства» издавал журнал под тем же названием — своеобразный литературно-художественный альманах, в котором сотрудничали художники, поэты, философы. Богато иллюстрированный журнал стал одним из первых образцов искусства книжного оформления — области художественной деятельности, в которой «мирискусники» выступили подлинными реформаторами. Они устраивали собственные выставки, привлекая к участию в них западноевропейских мастеров. Важнейшая сторона деятельности «Мира искусства»— возрождение интереса к забытым страницам русской культуры XVIII и начала XIX в.: организуются ретроспективные выставки старого искусства, систематически публикуются статьи и монографии, посвященные мастерам того времени, выпускается специальное издание «Художественные сокровища России».

«Мир искусства» отстаивал свободу индивидуального самопроявления в искусстве. Всё, что любит и чему поклоняется художник в прошлом и настоящем, имеет право быть воплощенным в искусстве, независимо от злобы дня — такова эстетическая программа объединения. При этом единственным чистым источником творческого энтузиазма признавалась красота, а современный буржуазный мир,

К. А. Сомов. Зима. Каток. 1915. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.



по мнению художников «Мира искусства», красоты лишен. Поэтому в собственном творчестве «мирискусники» выступают интерпретаторами красоты, закрепленной в памятниках искусства прошлых эпох. Жизнь интересует их лишь постольку, поскольку она уже выразила себя в искусстве. Ведущим в живописи «Мира искусства» стал историко-бытовой жанр. История предстает здесь не в массовых действиях и не в поворотные моменты, как у В. И. Сурикова, а в частных подробностях минувшего быта, но быта обязательно красивого, эстетически оформленного. «Прогулка короля» (картина А. Н. Бенуа, 1906), «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (картина Е. Е. Лансере, 1905), маскарадные празднества и фейерверки (картины и рисунки К. А. Сомова, 1904—1908) — таковы типичные сюжеты их исторических фантазий.

А. Н. Бенуа. Прогулка короля. 1906. Акварель, гуашь, тушь, золото, серебро. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Почти все художники «Мира искусства»— прекрасные иллюстраторы. Классические образцы — иллюстрации А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина (1903—1922), Е. Е. Лансере к «Хаджи-Мурату» Л. Н. Толстого (1912—1937), позднее — М. В. Добужинского к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского (1922).

1910-е годы — время расцвета театрально-декорационной деятельности «Мира искусства». Он связан с организованными С. П. Дягилевым «Русскими сезонами» в Париже, включавшими целую серию оперных и балетных постановок, к которым были привлечены самые крупные силы русского искусства Ф. И. Шаляпин, Анна Павлова, В. Нижинский, балетмейстер М. Фокин и другие. Выдающимися явлениями театрально-декорационного искусства стали декорации А. Н. Бенуа к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка», костюмы и декорации Л. С. Бакста к «Шехеразаде» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, «Жар-птице» И. Ф. Стравинского и др.

Стилистика «Мира искусства» формировалась под сильным влиянием немецкой и английской журнальной графики. Плоскость картины часто уподобляется экрану теневого театра (например, в произведениях версальских серий А. Н. Бенуа). «Мир искусства» характеризует любовь к силуэту, к изысканной орнаментальной организации изображения, преобладание линейно-графического начала над живописным, преимущественный интерес к техникам гуаши, акварели, пастели.

В середине 1900-х гг. «Мир искусства» прекращает выставочную и издательскую деятельность. В 1910 г. «Мир искусства» восстанавливается, но уже исключительно как выставочная организация, не скрепленная, как прежде, единством творческой программы и объединяющая художников самых различных направлений.

Однако некоторые художники нового поколения, видоизменяя, наследуют и продолжают традиции прежнего «Мира искусства». К ним относятся графики Г. И. Нарбут, Д. И. Митрохин, живописцы Н. К. Рерих, Б. М. Кустодиев и другие.

Последняя выставка «Мира искусства» состоялась в 1922 г. Высокая графическая культура, необычайно широкая осведомленность в различных областях художественного быта и искусства прошедших исторических эпох, тонкий художественный вкус — наиболее ценные черты творчества «Мира искусства», сохраняющие свое значение и влияние до нынешних дней, особенно для театрально-декорационного искусства и книжной иллюстрации.

МОДЕРН

В конце XIX— начале XX в. в искусстве Европы и США сложился новый стиль — «модерн», что означает «новейший», «современный». Представители стиля модерн стремились преодолеть присущее буржуазной художественной культуре XIX в. беспринципное поверхностно-декоративное использование и смешение стилей исторического прошлого.

Стремясь создать собственный стиль, отвечающий современным духовным потребностям, они отказались от традиционных псевдоклассических форм, регулярной планировки зданий и ордерного декора. Новейшие технико-конструктивные средства и своеобразная свободная планировка были использованы для постройки зданий с подчеркнуто индивидуализированным обликом и причудливой асимметричной композицией. Все элементы подчинялись единому орнаментальному ритму и общему образно-символическому замыслу. Романтическая идея «цельного произведения искусства», где все виды искусства объединяются в единый ансамбль, и мечта романтиков об «очаге красоты», своеобразном эстетическом оазисе нашли наиболее последовательное воплощение в постройках архитекторов стиля модерн — Х. ван де Велде и В. Орта в Бельгии, Й. Ольбриха, О. Вагнера и Й. Хофмана в Австрии, А. Гауди в Испании, Ч. Р. Макинтоша в Шотландии, Ф. О. Шехтеля и Ф. И. Лидваля в России. Наиболее выразительны интерьеры особняков стиля модерн, с их перетекающим пространством, изогнутыми, круглящимися очертаниями карнизов, дверных и оконных проемов, декоративных деталей, с живописной гармонией блеклых изысканных тонов, широким использованием дерева, цветного стекла, металла, художественной росписи и резьбы. Изобразительное и декоративное искусство стиля модерн, в формировании которого приняли участие такие выдающиеся художники, как французские живописцы П. Гоген и М. Дени, бельгийский скульптор Ж. Минне, русские живописцы *М. А. Врубель,* В. Э. Борисов-Мусатов, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих, А. Я. Головин, С. В. Малютин, восприняло поэтику *символизма* и характерные для него образы, сочетая их со стилизованным растительным узором, сложным декоративным ритмом гибких текучих линий и плоскостных цветовых пятен.

В этом духе выполнялись декоративные панно, мозаика, витражи, керамическая облицовка каминов, майоликовая скульптура, фарфоровые и стеклянные вазы; часто и картинам придавались черты декоративной стилизации в духе модерна.

МОДЕРНИЗМ

Модернизм — это общее название ряда направлений в искусстве конца XIX—XX в., отразивших кризис буржуазной культуры. Для них характерен разрыв с гуманистическими традициями классического искусства, с материализмом в эстетике и *реализмом* в художественном творчестве. Истоки модернизма — в упадочных (декадентских) явлениях в искусстве рубежа XIX—XX вв. Настроения безнадежности, неприятия реальной жизни, культ красоты как единственной ценности, индивидуализм, демонстративное пренебрежение к социальным проблемам легли в основу многих проявлений модернизма. Так называемый авангардизм — стремление порвать с наследием прошлого, создать нечто противоречащее установившимся нормам художественного вкуса и эстетическим понятиям, а также анархические, буржуазно-индивидуалистические устремления свойственны таким течениям, как фовизм, экспрессионизм, *футуризм,* дадаизм. Модернистские установки — отрицание культурного наследия, преувеличение роли субъективного начала и формы в искусстве — сочетаются здесь с разработкой некоторых новых тем и художественных приемов, с открытой оппозицией буржуазии и ее официальной культуре. Первым последовательно модернистским художественным направлением был *кубизм,* заменивший принцип познания действительности средствами искусства формальным экспериментаторством. Сюрреализм, объявивший войну разуму, логике, всякому естественному чувству — эстетическому и нравственному, завершил формирование модернистского искусства.

В середине XX в. ведущая роль в модернизме утвердилась за *беспредметным (абстрактным) искусством* (абстракционизмом), которое появилось в 1910-х гг. как побочный результат эволюции кубизма, футуризма, экспрессионизма и лишь в 1920-х и 1930-х гг. стало претендовать на особую роль.

Становление советского искусства привело к быстрому распаду модернистских течений (чрезвычайно активных в первые годы Советской власти) и к переходу большинства художников-модернистов к реалистическому творчеству или к работе в художественной промышленности уже в начале 1920-х гг.

Временный спад пережило искусство модернизма и в капиталистическом мире. Основание в 1940-х гг. в США «тихоокеанской школы» абстрактной живописи вновь вывело модернизм в «лидеры» буржуазного искусства. В 1940—1960-х гг. абстрактное искусство распространилось во многих странах мира, стало главным фактором борьбы космополитической буржуазной культуры против национальных культур, против прогрессивного реалистического искусства. Абстрактное искусство рекламировалось как проявление духовной свободы, самовыражение индивидуальности, раскрытие глубоких основ мироздания.

Во второй половине 1950-х гг. появилось новое модернистское направление — поп-арт («общедоступное искусство»). Отказываясь от обычных методов живописи, скульптуры, графики (еще сохранявшихся в абстрактном искусстве), от каких-либо логических и художественно-образных закономерностей, поп-арт культивировал намеренно случайное сочетание готовых бытовых предметов, механических копий (фотография, муляж), обрывков массовых печатных изданий (реклама, промышленная графика, комиксы). Поп-арт возвел в ранг искусства культ вещи, любовь к сенсации и «массовую культуру», внедряемые буржуазным обществом в сознание обывателя. Стирая разницу между искусством и вульгарными проявлениями обыденной жизни, введя в искусство неупорядоченную массу вещей и зрительных впечатлений, поп-арт дал начало бесчисленным мелким течениям, где за искусство выдаются любые «волеизъявления художника», заведомо лишенные эстетической, идеологической или практической ценности («концептуальное искусство»— таинственные слова или знаки, «телесное искусство», «земельное искусство» и др.). Особняком стоит гиперреализм («сверхреализм»), выдвинувшийся в 1970-х гг. в США и Западной Европе в результате тяги зрителей к возрождению изобразительного начала в искусстве. Однако в гиперреализме (в Европе называемом фотореализмом) подлинно реалистические тенденции изобразительного начала в творчестве, как правило, подменяются подчеркнуто точным, натуралистическим, напоминающим цветную фотографию или муляж воспроизведением изолированного и неосмысленного фрагмента действительности.

МОЗАИКА

Мозаикой древние называли картины, посвященные музам. Как вечны музы, так должны были быть вечны и эти картины. Поэтому их писали не краской, а набирали из кусочков цветного камня (Древняя Греция, V в. до н. э.), а затем из кусочков специально сваренного глушеного (непрозрачного) стекла — смальты. Особенно распространились мозаичные полы и мозаичные картины на стенах в римском искусстве с I в. до н. э. Основной

В. К. Замков. Культура. Искусство. Театр. Флорентийская мозаика. 1980. Культурный центр Олимпийской деревни. Москва.



элемент римской мозаики — маленький кубик цветного камня или смальты, так называемый модуль. Чем меньше модуль, тем тоньше и изящнее получается мозаичное произведение. Мелкомодульные мозаики используются в декоративно-прикладном искусстве — ими облицовываются шкатулочки, столешницы, чернильные приборы и т. д. Но основная область применения мозаики — *монументальное искусство.* Огромная смальтовая мозаика выложена в алтаре Софийского собора в Киеве. Здесь же неподалеку, на территории Лавры, при раскопках были обнаружены мастерские стеклодувов с остатками смальты. Они относятся к XI—XII вв. Большого развития достигло мозаичное искусство в Грузии.

В России возрождение мозаичного искусства связано с работами М. В. Ломоносова, построившего Усть-Рудицкую стекольную фабрику и разработавшего ряд новых рецептов варки цветных стекол для смальты. Широко известен его мозаичный портрет Петра I, а также картина «Полтавская баталия».

В Италии, в городе Флоренции, в XVI в. распространился другой вид мозаичной техники: картины или орнаменты набирались из более крупных кусков цветных мраморов, вырезанных по шаблонам, соответствующим основным линиям рисунка. Такая мозаика получила название мраморной или флорентийской. Кроме того, мозаика может выполняться из больших или мелких кусков цветной поливной керамики — *майолики,* даже из кирпичей, одна сторона которых покрыта цветной глазурью. Украшение архитектурных сооружений орнаментальной майоликовой мозаикой особенно распространено на Ближнем Востоке, в Средней Азии. Много прекрасных памятников такого искусства в Бухаре, Самарканде и других наших среднеазиатских городах.

Когда поливными кирпичами или плитками облицовывается стена, портал, купол, то применяется техника так называемого прямого набора, т. е. цветной камень, плитка или кусочек смальты укладывается на стену, куда предварительно нанесен известковый или цементный раствор. Однако делать «прямым

Императрица Феодора. Ок. 547. Мозаика церкви Сан-Витале (фрагмент). Равенна.



набором» мелкомодульные римские мозаики очень трудоемко и долго. Поэтому сегодня гораздо чаще используется техника «обратного набора»: на листы обычный бумаги наносят линии будущего изображения, затем эти листы намазывают клеем и на клей по линиям рисунка укладывают смальту лицевой стороной вниз. После этого листы заливают раствором и, когда он «схватится», набор переворачивают, бумагу с лицевой стороны смывают. Обычно такие плиты с мозаикой делают размером 1×1 м или несколько больше, а потом уже их монтируют на стене как части большого мозаичного панно.

В советском монументальном искусстве мозаика является одной из самых распространенных техник. В 1930—1950-х гг. наши выдающиеся художники *А. А. Дейнека* и *П. Д. Корин* украсили мозаичными панно ряд станций Московского метрополитена (Маяковская, Комсомольская-кольцевая и др.). К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина большие мозаичные произведения появились в новом Мемориальном центре и на многих зданиях города Ульяновска — родины Владимира Ильича. Один из выдающихся мастеров мозаики — грузинский художник З. К. Церетели. Его работы украшают курорты Пицунда, Адлер, Саирме, автовокзал, Дом профсоюзов и другие здания в Тбилиси. Среди работ последних лет наиболее выразительна римская мозаика Б. А. Тальберга «Гостеприимство» и флорентийская мозаика В. К. Замкова «Культура. Искусство. Театр»— обе находятся в Культурном центре Олимпийской деревни в Москве.

МОЛЬБЕРТ

В мастерской художника вы всегда увидите мольберт, или станок. От этого слова появилось и определение «станковая живопись», т. е. живопись, исполненная на мольберте, в отличие от монументальной, выполненной на стене или потолке.

Мольберт необходим художнику для поддержки и нужного наклона картины во время работы. Поэтому основное требование к мольберту — устойчивость.

Появился мольберт в средние века. Первые мольберты представляли собой вертикально поставленный и укрепленный щит с вбитыми кольями, которые поддерживали картины или иконы. К XVII в. появляется мольберт — на трех расставленных в стороны ножках. Таким мольбертом с небольшими изменениями художники пользуются и сейчас.

По конструкции и назначению мольберты делятся на две группы. Для работы в мастерских над большими полотнами художники предпочитают сложную и громоздкую, но устойчивую конструкцию. Основанием ее служит деревянная рама, а *подрамник* картины лежит на подвижной полке и опирается на три деревянных бруса. Другой тип мольберта необходим для работы на пленэре. По конструкции близкий к штативам, такой станок свободно складывается и легко переносится с места на место.

В прошлом мольберт был еще и украшением мастерской. На картинах XV—XVIII вв. часто можно видеть живописцев перед пышными, затейливо украшенными мольбертами.

Простейшую конструкцию мольберта юные художники могут сделать самостоятельно.

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Монументальное искусство — род изобразительного искусства, воплощающего большие общественные идеи, рассчитанного на массовое восприятие и существующего в синтезе с архитектурой, в архитектурном ансамбле. К монументальному искусству относятся скульптурные монументы и памятники историческим событиям и лицам, мемориальные ансамбли, посвященные эпохальным явлениям в жизни народа (например, победе над фашизмом в Великой Отечественной войне), скульптурные и живописные изображения, включенные в архитектурное сооружение. В отличие от станкового искусства произведения монументального искусства предназначены не для музеев, выставок и частных жилищ, а воздвигаются на площадях, улицах, в парках, являются органичной частью общественных зданий. Этим произведениям свойственна подчеркнутая активность воздействия на массы, они непрерывно живут на людях и среди людей. Монументальное искусство как бы сопровождает общественные процессы, для которых предназначена архитектура, своеобразно «аккомпанирует» им.

Синтез с архитектурой накладывает отпечаток на содержание и форму монументального искусства. Для него типичны возвышенный строй чувств, гражданский пафос, героика и символика. Включенность в архитектуру обусловливает большие размеры изображения, особенности его конфигурации и членений. Необходимость рассмотрения издали или в определенном ракурсе диктует в ряде случаев характер пропорций, подчеркнутость контура



Е. В. Вучетич, Я. Б. Белопольский и др. Памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане в Волгограде. 1963—1967. Железобетон.

и силуэта, насыщенность цвета, лаконизм выразительных средств.

Следует различать понятия «монументальное искусство» и «монументальность в искусстве». Монументальность — это масштабность, значительность, величественность. образов, имеющих большое идейное содержание. Она родственна эстетической категории возвышенного и может проявляться не только в монументальном искусстве, но и в других разновидностях изобразительного искусства, равно как и в произведениях других искусств (литературы, музыки, театра и т. д.). В свою очередь произведения монументального искусства в некоторых случаях могут не обладать качеством монументальности, а иметь лирический или жанрово-бытовой характер.

Понятию монументального искусства родственно понятие декоративного искусства. Однако в последнем на первый план выступает задача украшения архитектуры или подчеркивания цветом, рисунком, декором ее функционально-конструктивных особенностей, тогда как произведения монументального искусства не только украшают, но и имеют относительно самостоятельное идейно-познавательное значение. Вместе с тем между этими родами искусства нет резкой грани. Поэтому принято говорить также о монументально-декоративном или декоративно-монументальном искусстве.

Разновидности монументального искусства определяются ролью и местом того или иного произведения в архитектурном ансамбле (скульптура на фасаде или в интерьере здания, роспись на стене или на потолке и т. д.), а также материалом и техникой, в которых оно выполнено (фреска, мозаика, витраж, сграффито и т. п.), т. е. теми факторами, которые делают это произведение предметной реальностью, частью окружающей среды.

Монументальное искусство получило широкое развитие в Древнем Египте и в Древней Греции. Выдающиеся его образцы дает *византийское* (мозаики Равенны) и *древнерусское искусство* (фрески Киева, Новгорода, Пскова, Владимира, Москвы). Подлинный расцвет монументального искусства наступил в эпоху *Возрождения* (росписи *Микеланджело* в Сикстинской капелле, фрески *Рафаэля* в Ватиканском дворце, настенная живопись Веронезе, скульптурные монументы Донателло, Верроккьо, Микеланджело и др.). Синтез пластических искусств, включающий монументальное искусство, характерен для стилей *барокко, рококо, классицизм,* для русской художественной культуры второй половины XVIII — начала XIX в. В условиях капита-

Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скайранис. Мемориальный ансамбль памяти жертв фашистского террора в Саласпилсе. 1961—1967. Бетон.



листического общества, особенно во второй половине XIX в., монументальное искусство переживает кризис, связанный с утратой больших общественных идеалов, с упадком и художественным измельчанием архитектуры.

В XX в. неоднократно делались попытки возрождения *синтеза искусств*. Можно упомянуть об опытах *М. А. Врубеля* и художников *«Мира искусства»*, о прогрессивных мексиканских художниках (Ривера, Сикейрос, Ороско). Вместе с тем синтез искусств остается одной из наиболее сложных проблем времени, решению которой часто мешают тенденции создания технической, машиноподобной, конструктивистской архитектуры.

Социалистическое общество создает почву для создания прекрасной и достойной человека окружающей среды, для ее одухотворения и проникновения в нее художественного начала. Поэтому синтез искусств, как одно из выражений творчества по законам красоты, приобретает при социализме программное значение. Он необходимо включает в себя монументальное искусство.

В. И. Ленин выдвинул план монументальной пропаганды, который активно осуществляется в нашей стране (см. *Ленинский план монументальной пропаганды*). Советское монументальное искусство особенных успехов достигло в 1930-е гг. (социалистическое преобразование городов, сооружения большого общественного значения, художественное оформление станций метрополитена, каналов, выставок и т. п.). Выдающийся вклад в его развитие внесли скульпторы *И. Шадр, В. Мухина,* Н. Томский, М. Манизер, С. Меркуров, живописцы *А. Дейнека,* Е. Лансере, *П. Корин, В. Фаворский* и многие другие. В послевоенный период новой формой монументального искусства явились мемориальные ансамбли, посвященные героике Великой Отечественной войны (наиболее значительные из них созданы при участии архитекторов скульпторами Е. Вучетичем в Волгограде, А. Кибальниковым в Бресте, М. Аникушиным в Ленинграде, В. Цигалем в Новороссийске и др.). Монументальное искусство все полнее входит в жизнь, становится неотъемлемым компонентом формирования эстетического облика сел, поселков, городов, создания целостной эстетической среды. Выдающиеся произведения современного монументального искусства созданы скульпторами Л. Кербелем, В. Бородаем, Г. Йокубонисом, О. Комовым, живописцами А. Мыльниковым, И. Богдеско, В. Замковым, О. Филатчевым и другими.

МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ МУЗЕИ

В самом сердце Москвы на заповедной кремлевской земле, где каждый камень «дышит» историей, находится несколько уникальных музеев, объединенных общим названием — Государственные музеи Московского Кремля. Это всемирно известная Оружейная палата — ядро кремлевского музейного комплекса; ее филиал — Музей прикладного искусства и быта XVII в., экспозиция которого размещена в бывших патриарших палатах и в церкви Двенадцати апостолов — интересном памятнике архитектуры того же XVII столетия; а также Успенский, Благовещенский, Архангельский соборы-музеи и церковь Ризположения.

Кремлевские музеи хранят бесценные произведения прикладного и изобразительного искусства, пережившие века и вошедшие в современную жизнь как неотъемлемая часть культурного наследия нашего народа.

У Боровицких ворот Кремля, на холме, где когда-то находилась первая кремлевская крепость, стоит сейчас Оружейная палата — самый старый и самый значительный русский музей прикладного и декоративного искусства. Впрочем, музеем Оружейная палата стала лишь в начале XIX в. Первоначально до конца XVII в. она была государственным учреж-

дением, где хранилось и изготовлялось оружие, т. е. одновременно хранилищем и мастерской. Со временем, особенно со второй половины XVII в., название «Оружейная палата» уже не отражало всей ее разнообразной деятельности как своеобразного центра художественной жизни государства. В ней работали лучшие русские и приглашенные западные мастера. С начала 1640-х гг. в ведение Оружейной палаты после упразднения Иконного приказа переходят царские иконописцы. В 1700 г. в Оружейную влились так называемые Золотая и Серебряная палаты. С этого момента сюда на хранение передаются ювелирные изделия и драгоценная посуда.

В начале XVIII в. производственная деятельность кремлевских мастерских постепенно сокращается, большая часть мастеров переводится в новую столицу — Петербург, и Оружейная палата почти совсем теряет свое значение мастерской, становясь в основном хранилищем памятников искусства и старины, прообразом будущего музея.

Окончательное объединение многих кремлевских хранилищ и мастерских завершается в 1727 г., когда основные из них слились воедино и стали называться «Мастерская и Оружейная палата». Так в Московском Кремле образовалось единое хранилище государственных ценностей. В начале XIX в. это хранилище было преобразовано в первый московский музей. Нынешнее здание музея выстроено в 1851 г. по проекту архитектора К. Тона.

Описать все богатства, хранящиеся и экспонируемые в Оружейной палате, практически невозможно. Выделим лишь основные коллекции мирового значения.

Прежде всего это знаменитое собрание боевых доспехов и холодного и огнестрельного оружия русской и иностранной работы, совершенных по техническому и художественному исполнению. Многие изделия украшены чеканкой, чернью, золотой и серебряной насечкой, резьбой, инкрустированы перламутром и костью. Среди образцов древнего вооружения особенно интересны шлем князя Ярослава (конец XII — начало XIII в.), рогатина XV в., принадлежавшая тверскому князю Борису Александровичу, сабли героев освободительной войны 1612 г. Минина и Пожарского, шлем 1621 г., созданный одним из прославленных мастеров бронного дела — Никитой Давыдовым, проработавшим в Оружейной палате пятьдесят лет.

Самыми древними памятниками, хранимыми в музее, являются серебряные изделия и мелкая пластика Византии V—XV вв.

Бесценна богатейшая коллекция русских золотых и серебряных изделий XII—XVII вв. Овладев сложнейшими способами обработки и украшения металла, златосеребряники умело использовали в своих произведениях искусство чеканки, черни, гравировки, цветной эмали, вкрапления драгоценных камней. Наряду с произведениями московских мастеров в Оружейной палате хранятся изделия крупнейших местных художественных центров России XVII в. — Ярославля, Сольвычегодска, Новгорода, а собрание русских золотых и серебряных изделий XVIII—XIX вв. представлено прекрасными произведениями, созданными мастерами Москвы, Петербурга, Великого Устюга, Вологды и других городов.

Среди работ древнерусских златосеребряников привлекают внимание потир XII в. Юрия Долгорукого, уникальные золотые украшения из знаменитого «Рязанского клада» XII в. с перегородчатой эмалью и драгоценными камнями, кадило 1598 г. царицы Ирины Годуновой — лучший образец черневого искусства XVI столетия.

Богатейшая в мире коллекция западноевропейского художественного серебра XIV—XIX вв. включает изделия из Англии, Швеции, Германии, Франции, Дании, Голландии. Произведения из знаменитых немецких центров серебряного дела XV—XVII вв. — Нюрнберга, Аугсбурга, Гамбурга исполнены в стилях *готики* и *Возрождения*.

Оружейная палата обладает огромным собранием русских, восточных и западноевропейских драгоценных тканей XIV—XVIII вв.— атласа, шелка, аксамита, бархата. Они вытканы золотом, искусно расшиты различными нитями и жемчугом. Ткани эти представлены в светских одеждах и облачениях высшего духовенства.

Древние государственные регалии — еще один из интереснейших разделов музея. Троны, венцы, скипетры, державы должны были демонстрировать богатство и значимость могущественного государства. Изготовление этих вещей обычно поручалось лучшим мастерам, создававшим неповторимые произведения искусства. В этой коллекции находится знаменитая Шапка Мономаха (XIII—XIV вв.).

Большую группу экспонатов составляют предметы парадного конского убранства — седла, стремена, паперсти и пр., а также экипажи русской и иностранной работы XVI—XVIII вв.

Кроме основных, перечисленных здесь коллекций музей хранит собрания древнерусских книг, знамен, орденов и медалей, гобеленов, часов, табакерок, изделий из стекла, фарфора, поделочных камней, янтаря, кокосового ореха и пр.

Из Оружейной палаты посетители музеев

Благовещенский собор Московского Кремля. 1484—1489.

Барс. 1600—1601. Лондон. Серебро. Государственная Оружейная палата Московского Кремля.
Справа: ювелирные изделия из «Рязанского клада» XII в. Золото, скань, эмаль, драгоценные камни, жемчуг. Государственная Оружейная палата Московского Кремля.





Кремля направляются на Соборную площадь, самую древнюю площадь Москвы, где находятся знаменитые кремлевские соборы — уникальные памятники древнерусской архитектуры. Они были воздвигнуты в XV — начале XVI в., в период становления и расцвета единого централизованного Русского государства, и символизировали его возросшую мощь.

Огромный, монолитный пятиглавый Успенский собор — одно из старейших зданий Кремля. Он построен в 1475—1479 гг. архитектором Аристотелем Фьораванти. Интерьер собора напоминает дворцовый зал, просторный и светлый, с круглыми колоннами, поддерживающими легкие паруса сводов. Снаружи собор смотрится «яко един камень», поражает величием и строгой простотой (его прообразом служил Успенский собор во Владимире). Будучи главным храмом Московской Руси, собор как бы самим своим видом демонстрировал единение национальных сил и незыблемость государства. Здесь проходили важнейшие государственные церемонии: венчание на царство, бракосочетание коронованных особ, избрание глав русской церкви, здесь служили торжественные молебны перед началом походов и в честь побед русских войск.

В Успенском соборе сохранились настенные росписи XV—XVII столетий. Среди них — творения прославленного Дионисия, работавшего в конце XV — начале XVI в. Уникальны находящиеся здесь произведения древнерусской станковой живописи XII—XVII вв. Древнейшим памятником Успенского собора является икона «Георгий-воин» XII в., привезенная из Новгорода.



Интерьер Успенского собора Московского Кремля. 1475—1479.



Шапка Мономаха. Конец XIII — начало XIV в. Государственная Оружейная палата Московского КРемля.

Около западного, главного входа в Успенский собор находится небольшая одноглавая церковь Ризположения, построенная псковскими мастерами в 1485 г. Ее внутреннее убранство относится к XVII в. Иконостас выполнен в 1627 г. В создании его принимал участие один из лучших иконописцев того времени — Назарий Истомин Савин. В этом музее представлена коллекция древнерусской скульптуры XV—XVII вв.

Благовещенский собор Кремля также сооружен псковскими мастерами в 1484—1489 гг. Тогда это было трехглавое здание, с трех сторон окруженное галереями. Свой нынешний нарядный, девятиглавый облик собор приобрел в XVI в. Собор был домовой церковью правителей Московского государства. Некогда в его подклетах хранилась великокняжеская

казна. Росписи собора были сделаны в 1508 г. сыном знаменитого художника Дионисия — Феодосием «с братией». Интересен подбор образов святых на столпах собора: среди них есть византийский император Константин, киевские великие князья Владимир Святославович, Владимир Мономах, великий князь владимирский Александр Невский и, наконец, московские князья Иван Калита, Дмитрий Донской и другие. В этих условных портретных изображениях заключена идея преемственности княжеской власти, служившая укреплению авторитета московского князя.

Иконостас собора украшают произведения знаменитых русских художников рубежа XIV—XV вв. — *Андрея Рублева,* Феофана Грека, Прохора с Городца.

Напротив Благовещенского собора стоит Архангельский собор, построенный зодчим Алевизом Новым в 1505—1508 гг. Во внешнем декоре Архангельского собора много элементов, характерных для итальянской дворцовой архитектуры XV столетия, но в целом сооружение сохраняет схему древнерусского храма. Архангельский собор, как и все соборы Кремля, построен на месте более древней церкви того же названия. Собор служил усыпальницей всех московских правителей до времени перенесения столицы в Петербург. Посетители могут увидеть здесь гробницы Ивана Калиты, Дмитрия Донского, Ивана III, Ивана Грозного.

Значительный исторический интерес представляют фрески собора, написанные в середине XVII в. Ведущими художниками при выполнении этих работ были Симон Ушаков и Степан Резанец. Первый ярус фресок — это условные портреты реальных исторических лиц, захороненных в этом княжеском некрополе. Одна из центральных тем росписей — батальные сцены, ассоциировавшиеся с темой защиты отечества. Так, например, композиция «Гедеон, побеждающий мадиамитян» находит прямую аналогию с темой борьбы Руси против Золотой Орды.

Самым интересным памятником живописи в соборе является икона «Архангел Михаил» со сценами деяний (архангел Михаил считался небесным покровителем русского воинства), написанная в конце XIV — начале XV в.

Все произведения, находящиеся в Государственных музеях Московского Кремля, тщательно хранятся, изучаются, реставрируются.

Сейчас Государственные музеи Московского Кремля — крупный научный центр, хранящий огромные исторические и художественные ценности, многие десятки тысяч предметов. Замечательные творения прошлого живут как бы второй жизнью, являя собой живую связь времен и талант народа-созидателя. Они раскрывают перед нами все новые страницы истории страны, истории культуры.

МУЗЕИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ

Слово «музей» происходит от греческого слова «музейон». В Древней Греции оно означало место (чаще всего — священную рощу), посвященное музам, или храм муз — в древнегреческой мифологии богинь-покровительниц поэзии, искусства и наук. Само слово «музей» появилось гораздо позже, в эпоху Возрождения. С тех пор музеями стали называть научные, научно-просветительские учреждения, а также здания, где хранятся выдающиеся произведения творческой деятельности человека или памятники естественной истории и материальной культуры.

Среди многочисленных музеев мира (исторических, технических, литературных, этнографических и т. д.) художественные занимают особое место. В них собраны и выставлены для обзора произведения изобразительного и декоративного искусства. Здесь осуществляется комплектование, хранение, демонстрация, изучение, реставрация памятников изобразительного и декоративного искусства: картин, скульптур, рисунков, гравюр, художественных тканей, ковров, гобеленов, керамики и т. д.

В древности произведения искусства находились в храмах (например, в Древнем Египте и Древней Греции), общественных зданиях (древнеримских термах, служивших также местом отдыха и собраний), в дворцах царей и правителей, знатных сановников — покровителей искусства и художников. В средние века многочисленными памятниками живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства располагали церкви и монастыри. Здесь они служили неотъемлемой частью интерьера, создавая вместе с архитектурой единый ансамбль.

Систематическое коллекционирование художественных произведений началось только в эпоху Возрождения. Самое знаменитое художественное собрание XV в.— коллекция флорентийских банкиров и покровителей искусства Медичи, составленная из произведений античных и итальянских художников.

В XVI в. для лучшей сохранности коллекций стали застеклять лоджии дворов в замках, дворцах и особняках. Так возникли специальные помещения для хранения произведений искусства — галереи, получившие вскоре ши-

рокое распространение почти во всех странах Западной Европы. В XVII в. в некоторых частных художественных собраниях начали группировать картины по национальным школам, проводить нумерацию отдельных произведений и их инвентаризацию. В это же время под влиянием идей просветителей был расширен доступ публики к частным художественным сокровищам, начали выпускать каталоги.

Первым государственным музеем стал *Британский музей* в Лондоне. Однако решающий толчок в развитии и демократизации музейного дела дала Великая французская революция 1789—1794 гг.

В 1791 г. декретом Национального собрания королевские художественные собрания в *Лувре* объявлялись достоянием государства. Отныне музейное дело переходило в руки государства, а музей становился государственным учреждением, призванным воспитывать граждан республики в духе революционных лозунгов «свободы, равенства и братства». Вскоре и в других странах Европы были основаны национальные музеи и галереи (в Мадриде, Лондоне, Будапеште, Праге, Стокгольме, Мюнхене и др.). В ряде городов открываются «залы искусства» (кунстхалле; например, в Гамбурге) и городские художественные собрания (в Лейпциге, Аугсбурге).

В течение XIX в. появлялись самые различные специализированные музеи. В некоторых из них собраны богатые коллекции предметов декоративно-прикладного искусства и художественных ремесел. Таковы Саут-Кенсингтон музей, ныне музей Виктории и Альберта, в Лондоне (основан в 1852 г.), Музей художественных ремесел в Берлине (1867), Музей декоративных искусств в Париже (1863). Позднее открылись многочисленные музеи, где посетители могли увидеть произведения современных художников. Один из первых музеев подобного типа — Национальный музей современного искусства в Париже, основанный в 1937 г. Открылись музеи с коллекциями искусства стран определенного региона (Музей Гиме в Париже, где собраны художественные сокровища Индии и стран Восточной Азии) или посвященные какому-либо одному художественному направлению (Музей импрессионизма в Париже, открытый в 1947 г.).

В XIX—XX вв. открылись крупные художественные музеи в странах Востока: в Индии (Национальный музей Индии в Дели, 1948), Китае (Музей Гугун в Пекине, 1914), Японии (Токийский национальный музей, 1871) и в других странах.

Крупнейшие художественные музеи мира, коллекции которых все время пополняются, обычно включают экспозиционные залы, запасники для хранения фондов, выставочные залы, реставрационные мастерские, библиотеки с читальным залом, фототеки, фотолаборатории и другие специальные службы. Экспозиция (размещение экспонатов в определенной системе) произведений искусства строится по хронологии или по национальным школам.

Исторически сложилось так, что музеи обычно размещались в галереях королевских дворцов и особняках богатой знати, в монастырях, церквях и других старинных зданиях. Особый тип музейного здания сложился в XIX в. Как и во дворцах, залы этих зданий расположены либо по анфиладному принципу, либо вокруг одного-двух внутренних дворов. С середины XX в. при строительстве музеев применяются самые разнообразные архитектурные решения (например, здание Музея Гуггенхейма в Нью-Йорке, построенное в 1956—1959 гг. выдающимся американским архитектором Ф. Л. Райтом).

Музеи художественные СССР. В начале 1980-х гг. в Советском Союзе насчитывалось около 150 художественных музеев. Советские художественные музеи — всенародное достояние: их собрания может осмотреть каждый советский и иностранный гражданин. Наряду с крупными, всемирно известными музеями, такими, как *Эрмитаж* и *Русский музей* в Ленинграде, *Третьяковская галерея* и *Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина* в Москве, в стране работают многочисленные областные и краевые художественные музеи, музеи народного искусства, а также народные музеи в небольших городах и селах. Все они играют важную роль в деле эстетического и коммунистического воспитания широких масс трудящихся, которая особенно возросла после постановления ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся» (1964).

Развитие музейного дела в нашей стране имеет многовековую историю. Уже во времена Киевской Руси в соборах Киева и Новгорода находились ювелирные изделия, узорные, парчовые и атласные ткани, рукописные книги в золотых и серебряных, украшенных драгоценными камнями окладах. Русские летописи XII—XVII вв. сообщают о богатейших собраниях произведений искусства, хранившихся в ризницах церквей, соборов и монастырей. Крупной коллекцией произведений древнерусской живописи и декоративно-прикладного искусства с XV в. располагала Троице-Сергиева лавра (город Загорск Московской области). Ее собрания включены в экспозицию Загорского историко-художественного музея-заповедника, основанного в 1920 г. С XVI в. создавалась

коллекция Оружейной палаты в Московском Кремле (оружие, драгоценности, художественно оформленные предметы домашнего быта). Оружейная палата стала старейшим русским музеем. Он был создан в 1806 г. В основе его знаменитой коллекции — собрания декоративно-прикладного искусства XVI—XVIII вв. С 1960 г. Оружейная палата входит в состав *Музеев Московского Кремля.*

Частные коллекции художественных произведений известны на Руси с XVI в. Они принадлежали либо царям, либо образованным боярам. Богатыми собраниями владели Иван Грозный и Борис Годунов, бояре Ф. Я. Милославский, А. С. Матвеев, Б. М. Хитрово, князь В. В. Голицын.

Первый русский публичный музей — Кунсткамера в Петербурге — был создан в 1714 г. по инициативе Петра I. Открытие Кунсткамеры для всеобщего обозрения состоялось в 1719 г. Здесь были представлены не только произведения искусства, но естественнонаучные редкости, приобретенные Петром I во время его заграничных поездок, а также найденные на территории России. Богатейшие коллекции в течение XVIII в. скопились в царских дворцах в Петергофе, Павловске, Царском Селе и особенно в Зимнем дворце в Петербурге. Не отставали от царей и знатные дворяне — Строгановы, Шуваловы, Юсуповы и другие. В их дворцах и усадьбах имелись обширные коллекции картин, статуй, предметов декоративно-прикладного искусства. После Великой Октябрьской социалистической революции эти усадьбы были национализированы и превращены в музеи. Так были созданы музей-усадьба Архангельское под Москвой (бывшая загородная резиденция князей Голицыных и Юсуповых) и Музей керамики и «Усадьба XVIII века Кусково» в Москве, ранее принадлежавшие графам Шереметевым. Многие из их художественных сокровищ выполнены искусными руками крепостных художников.

Крупным событием в культурной жизни России стало приобретение в 1764 г. коллекции картин, явившееся первым этапом в создании Эрмитажа в Петербурге. Однако доступ в Эрмитаж, как и в частные художественные собрания, был весьма ограничен.

За открытие музеев для широкой публики, за демократизацию музейного дела упорно боролась передовая русская интеллигенция. Только во второй половине XIX в. частично или полностью доступными для широкой публики стали многие частные коллекции — Ф. И. Прянишникова в Петербурге, К. Т. Солдатенкова, П. М. и С. М. Третьяковых, И. С. Остроухова в Москве, Б. И. Ханенко в Киеве. Были открыты для широкого обзора Эрмитаж в Петербурге и отделение изящных искусств при Румянцевском музее, созданном в 1861 г. в Москве.

Важнейшей вехой в истории отечественных художественных музеев явилось основание первого музея русского искусства — Третьяковской галереи в Москве. Ее основатель богатый московский купец П. М. Третьяков, увлекшись идеями русских просветителей, рассматривал свою коллекционерскую деятельность как национальное дело и создал общедоступный музей произведений русских художников преимущественно демократического направления (передвижников). Третьяковская галерея оказала огромное воздействие на развитие русского реалистического искусства и сыграла выдающуюся общественно-воспитательную роль.

В 1895 г. в Петербурге был учрежден и в 1898 г. открыт для широкой публики второй по значению крупнейший музей национального искусства — Русский музей. Но еще раньше, в 1885 г., открылся первый общедоступный художественный музей в провинции — Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева, основанный внуком А. Н. Радищева художником А. П. Боголюбовым, пожертвовавшим Саратову свою коллекцию.

В 1912 г. состоялось открытие второго (после Эрмитажа) крупнейшего в России музея мирового искусства — Музея изящных искусств в Москве (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина).

Великая Октябрьская социалистическая революция сделала все российские музеи всенародным достоянием. Были национализированы крупные частные художественные коллекции, установлен порядок охраны музеев, запрещен вывоз произведений искусства за границу. Уже в ноябре 1917 г. в Народном комиссариате просвещения РСФСР была создана Всероссийская коллегия по делам музеев и охраны памятников искусства, а в мае 1918 г.— Музейный отдел. В январе 1918 г. III съезд Советов принял постановление о развитии музейного дела в стране, в котором подчеркивалось, что необходимо сохранить культурное наследие, сделать музеи источником коммунистического воспитания трудящихся. В программе, принятой на VIII съезде РКП(б) в 1919 г., сказано: «Открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров». Это было претворением в жизнь ленинского учения о культурной революции.

После Великой Октябрьской социалистической революции открылись многочисленные

новые музеи, а коллекции старых значительно пополнены национализированными частными собраниями. Среди музеев русского искусства самые значительные — Третьяковская галерея и Русский музей. К крупнейшим музеям национального искусства союзных республик относится Музей украинского изобразительного искусства в Киеве. Богатая коллекция зарубежного искусства собрана в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. В стране имеются музеи народного искусства, такие, как Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства в Москве, Музей украинского народного декоративного искусства в Киеве, музеи художественных промыслов (в *Палехе,* Мстёре и других центрах народных художественных промыслов), музеи, хранящие произведения одного художника, например Музей скульптуры С. Т. Конёнкова в Смоленске. Значительные собрания русского, зарубежного и народного искусства хранятся в многочисленных областных музеях. Наиболее значительные из них — Горьковский художественный музей, Пермская художественная галерея, в которой хранится уникальное собрание деревянной скульптуры, Свердловская картинная галерея, располагающая превосходной коллекцией каслинского литья, Чувашская художественная галерея в городе Чебоксары, Львовская картинная галерея и многие другие. После Великой Октябрьской социалистической революции были открыты многочисленные художественные музеи на территории бывших национальных окраин России. Открытие этих музеев стало одним из этапов претворения в жизнь ленинской концепции национальной политики. Богатейшими собраниями располагают Азербайджанский музей искусств имени Р. Мустафаева в Баку, Картинная галерея Армении в Ереване, Музей искусств Грузинской ССР в Тбилиси, Республиканский объединенный историко-краеведческий и изобразительных искусств музей имени Бехзада в Душанбе, Музей искусств Узбекской ССР в Ташкенте, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР в Ашхабаде, Художественный музей Эстонской ССР в Таллине и другие музеи союзных и автономных республик.

Главная задача художественных музеев в СССР — эстетическое воспитание широких трудящихся масс. Сотрудники музеев проводят экскурсии, лекции, беседы. Для школьников организуются кружки, изостудии, показываются учебные фильмы по искусству. Миллионы советских граждан ежегодно посещают музеи нашей страны.

В музеях ведется обширная научная деятельность. Научные сотрудники проводят атрибуцию произведений, т. е. устанавливают их авторов, время и место их создания, устанавливают, являются ли они подлинниками или же копиями с картины мастера, выполненными другим художником, и т. д. Публикуются каталоги произведений, проводятся научные сессии, посвященные итогам научной деятельности, знаменательным датам, выставкам. Широко развита выставочная деятельность. Крупные выставки готовятся совместно с другими отечественными музеями или устраиваются в порядке культурного обмена между странами. Они способствуют укреплению дружеских связей между народами, дают возможность ознакомиться с шедеврами мирового искусства самым широким кругам любителей искусства (см. *Выставки художественные*).

МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

Государственный Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве — одно из известнейших в мире собраний памятников мирового изобразительного искусства с древнейших времен до наших дней. Коллекции музея разнообразны и обширны, они составляют сегодня более полумиллиона экспонатов. Мысль об учреждении в Москве художественного музея мирового искусства была впервые высказана в середине XVIII в., однако ее осуществление растянулось на полтора столетия. Основателем музея явился профессор Московского университета И. В. Цветаев, которому удалось привлечь частные и общественные средства на строительство музея и создание первых коллекций. Здание музея было построено по проекту архитектора Р. И. Клейна. Торжественное открытие музея состоялось в 1912 г. Первыми коллекциями музея стали слепки со скульптурных произведений классических эпох, а также с фрагментов архитектурных сооружений.

Новый этап в жизни музея ознаменовала Великая Октябрьская социалистическая революция. Было принято решение о реорганизации музея, о пополнении его коллекций подлинными произведениями, и прежде всего картинами. Учебно-вспомогательное собрание превратилось в подлинно художественный музей. Новые произведения поступили из *Эрмитажа, Третьяковской галереи,* бывшего Румянцевского музея в Москве, а также из многочисленных национализированных частных коллекций, петербургских и московских. В последующие годы коллекции музея пополнялись за счет покупок, даров и материалов

Р. И. Клейн. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. 1898—1912. Москва.



археологических раскопок, которые музей с с 1926 г. ведет в городах Северного Причерноморья в Крыму. В 1948 г. к музею была присоединена часть коллекций бывшего Музея нового западного искусства.

Наиболее древние памятники, хранящиеся в отделе Древнего Египта, имеют мировое значение. Это рельефы заупокойных храмов, предметы прикладного искусства, саркофаги, памятники письменности, одно из лучших в мире собраний фаюмских портретов и коптских тканей.

Огромную ценность в коллекции музея представляют подлинные греческие и римские памятники, особенно обширно собрание греческих ваз.

Гордость музея — его картинная галерея. Здесь можно увидеть византийские иконы, произведения мастеров эпохи Возрождения — С. Боттичелли, П. Перуджино, П. Веронезе, Л. Лотто. Богат и разнообразен отдел западноевропейской живописи XVII в. Здесь представлены произведения ведущих мастеров разных стран — это полотна голландских живописцев *Рембрандта,* Я. ван Рёйсдала, П. де Хоха, Г. Терборха, Э. де Витте; фламандских — *П. П. Рубенса,* Я. Йорданса, Ф. Снейдерса, А. ван Дейка; французских — Н. Пуссена, К. Лоррена; итальянских — Б. Строцци, Д. Фетти.

Уникальна коллекция картин французских мастеров XVIII—XIX вв. — А. Ватто, Ф. Буше, Ж. Б. С. Шардена, Ж. Б. Греза, Ж. Л. Давида, Т. Жерико, *Э. Делакруа,* К. Коро, *Г. Курбе.* Музей славится также своим собранием произведений импрессионистов и мастеров начала XX в.— К. Моне, О. Ренуара, К. Писсарро, П. Сезанна, В. ван Гога, П. Гогена, *П. Пикассо,* А. Матисса, Ф. Леже.

Музей хранит и экспонирует более 350 тыс. рисунков и гравюр западноевропейских, американских, восточных художников, а также большую коллекцию русских и советских рисунков и гравюр. Среди них рисунки В. Карпаччо, П. Веронезе, *А. Дюрера,* Н. Пуссена, Рембрандта, А. Ватто, Дж. Б. Тьеполо, Ж. О. Д. Энгра, О. Ренуара, А. Матисса, В. Тропинина, *М. Врубеля, В. Серова, В. Фаворского,* Д. Шмаринова, Е. Кибрика. Собрание европейской скульптуры в музее представлено работами Ж. Б. Карпо, *О. Родена,* А. Майоля, А. Бурделя, К. Менье и других.

Высокого уровня достигла научная, реставрационная работа музея. Проводятся ежегодные конференции, научные чтения, посвященные крупнейшим выставкам, выставки-публикации наиболее значительных работ по атрибуции и реставрации и т. д.

Музей знаменит своими выставками. Крупнейшие музеи мира присылают сюда свои лучшие коллекции (см. *Выставки художественные*).

Ведется большая работа по популяризации изобразительного искусства. Особое внимание уделяется детям: есть изостудия, клуб юных искусствоведов, археологический кружок, специальный лекторий. Участники этих кружков посещают мастерские художников, с ними проводятся экскурсии по городам страны с целью ознакомления с памятниками культуры, организуются и археологические экспедиции. В музее работает своеобразный театр, где ребята сами пишут пьесы, делают костюмы и ставят спектакли. Цель, которую преследует вся эта многогранная деятельность, одна — развить у детей художественный вкус, сделать так, чтобы искусство стало духовной потребностью их жизни.

Н, О

НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ

Быстрые рисунки — наброски и зарисовки с натуры — выполняют важную роль в творческом процессе художника.

В отличие от длительного, многосеансного рисунка, где основательно прорабатываются даже мельчайшие детали сложного целого, наброски и зарисовки с натуры фиксируют чаще всего общее впечатление, самое главное в объектах изображения или же, наоборот, отдельные частности натуры. Вместе с тем набросок в не меньшей степени, чем длительный рисунок, должен правильно передавать форму, пропорции, объем, пространственное положение предмета, психологическое состояние изображаемого человека. Характерная особенность наброска — простота, обобщенность, широта в передаче формы объекта. Художник с наиболее возможной быстротой рисует то, что заинтересовало, привлекло его внимание. Нередко образы и впечатления дополняются накопленными ранее, будят творческую активность художника, рождают замысел будущего произведения. Те рисунки, с которых начинается воплощение творческого замысла, называются эскизами.

Трудно назвать более или менее известного художника, у которого не было бы большого количества разнообразных набросков и зарисовок. Они предшествуют и сопутствуют созданию произведений *графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства,* помогают выделить главное, идею в различных жанрах изобразительного искусства.

Наброски и зарисовки могут выполняться с учебно-познавательной целью. В этом случае рисунок является средством изучения натуры, окружающей жизни и накопления профессиональных знаний и умений. Иная творческая задача ставится художником при выполнении набросков и зарисовок с целью проработки деталей, отдельных образов того или иного крупного произведения. В этом случае наброски и зарисовки художника часто имеют самостоятельную художественную ценность, экспонируются в музеях и на выставках. Таковы многие наброски Рембрандта, А. Дюрера, Ж. О. Д. Энгра, Э. Делакруа, И. Е. Репина, В. М. Васнецова, В. А. Серова, К. П. Брюллова, М. А. Врубеля, И. И. Шишкина, известных советских художников Н. А. Андреева, И. И. Бродского, Б. В. Иогансона, Г. С. Верейского, М. Б. Грекова и других мастеров.

Обе эти функции набросков и зарисовок органически связаны и представляют собой единство в изобразительной деятельности как начинающего художника, так и зрелого мастера.

Десятки и сотни набросков и зарисовок известных мастеров свидетельствуют о внимательном, вдумчивом изучении ими закономерностей формы, объема, строения объектов окружающего мира, о тех чувствах, которые охватили художника при встрече с поразившим его явлением, событием. Здесь рисунки натурщиков, учебные натюрморты, наброски уличных сцен, портреты современников, зарисовки пейзажа, животных, архитектурных сооружений, эскизы тематических картин и многое другое.

В ряде случаев быстрые рисунки выполняются под непосредственным впечатлением (или с натуры) от того или иного события, встречи, не связываясь в воображении художника с будущей тематической композицией, с конкретным сюжетом. Увидел художник поразившую его группу школьников на вокзале, достает альбом и тут же зарисовывает ее. Привлекло его внимание поваленное молнией дерево или


Э. Мане. В кабачке. Тушь


И. Е. Репин. Крестьянские дети. Карандаш.

зеркальная гладь ясного озера — опять карандаш с альбомом в руки. Такое собрание рисунков впрок необходимо в дальнейшей творческой работе, позволяет накапливать наблюдения и нередко служит отправным моментом в создании замечательных произведений искусства.

Большую пользу оказывает рисование на улице, в метро, в учреждениях, на стройках, во время экскурсий и т. п. Помимо накопления впечатлений такое рисование развивает умение «видеть» действительность, характерные особенности предметов и явлений. Умение же «видеть»— необходимый компонент художественного творчества.

Особое значение приобретает набросок для развития глаза, руки и наблюдательности юного художника, ведь в этом случае рисовальщик вынужден отбрасывать детали, стремится несколькими линиями, штрихами схватить лишь самое существенное, характерное для данной модели.

Наброски и зарисовки в зависимости от цели, задач, условий выполняются самыми различными способами и материалами. Наиболее часто — линиями без основательной моделировки формы; линиями с тоновой проработкой формы, с применением элементов схемы построения. Иногда наброски могут выполняться тоном, пятном.

Материалы, применяемые при набросках и зарисовках, очень разнообразны. Это графитные карандаши различной мягкости, цветные карандаши, тушь (кистью мокрой и сухой, а также пером), соус (мокрый и сухой), *сангина, пастель,* однотонная *акварель,* уголь (древесный и прессованный), мел (на тонированной бумаге, картоне).

Велика роль набросков и зарисовок как целенаправленного средства активизации вни-

ТЕХНИКА НАБРОСКА



Для рисования набросков необходим маленький карманный альбом в твердом переплете (размер приблизительно 9×15 см) с заменяющимися листками, а также альбом большого формата (приблизительно 20×27 см) с жесткой крышкой. Рисовать в альбоме надо на одной стороне листа. Наброски рисуйте легким контуром, стараясь поначалу чуть-чуть прикасаться мягким карандашом к бумаге, охватывая сразу возможно бóльшие формы.

В наброске, который вы затем используете в дальнейшей работе, следует какие-то детали, форму и складки одежды, а также форму здания, листа или ствола дерева и т. д. зарисовать отдельно и очень тщательно. При зарисовке дерева группы листьев связывайте с соответствующей веткой, отмечайте степень густоты и разреженности листьев.

Выполняются наброски твердыми и мягкими графитными карандашами, цветными карандашами, тушью (с помощью кисти или пера), соусом (сухим и мокрым), сангиной, пастелью, древесным и прессованным углем, акварелью (однотонной), мелом. При набросках мелом используйте тонированную бумагу или картон.

А. А. Дейнека. В походе. Бумага, угольный карандаш.



мания, интереса юных художников к изобразительному искусству, к своему художественному творчеству. На занятиях в художественных кружках, студиях, детских художественных школах наброски и зарисовки — важное средство воспитания любви к искусству, хорошая школа профессионального мастерства юного художника, развития его художественных способностей, эстетических чувств.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

За этими словами стоит большое и важное явление: народная поэзия и театр, музыка и танец, архитектура и изобразительное искусство. Народное искусство — фундамент, на котором выросло здание мировой художественной культуры.

В этой статье рассказывается только о народном декоративно-прикладном искусстве. Оно зародилось в глубокой древности и, подобно другим видам художественного творчества, поначалу вовсе не осознавалось как искусство. Просто люди делали необходимые им в быту вещи, создавая, как мы сейчас говорим, предметную среду: традиционное оформление жилища, костюм, бытовую утварь, орудия труда и боевое оружие. Весь трудовой народ творил этот предметный мир, отражая в нем свой общественный и бытовой уклад, своеобразное восприятие мира, представления о счастье и красоте, неповторимый национальный характер.

Коллективность творчества — характернейшая черта народного искусства. Ведь почти все в работе мастера было продиктовано многовековой традицией: выбор материала и приемы его обработки, характер и содержание декоративного убранства.

О коллективности народного искусства хорошо писал большой его знаток искусствовед В. С. Воронов: «Все формальное богатство его создавалось путем постоянных повторений: медленное накапливание перефразировок, дополнений, поправок, изменений... и вариаций... приводило к созданию крепких, выношенных форм... Удачное и оригинальное, привнесенное в искусство индивидуальной ловкостью и острой зоркостью, прививалось, развивалось и приводилось в законченную форму; случайное, бесталанное и надуманное не выдерживало дальнейшей коллективной проверки, отпадало и исчезало».

Это историческая коллективность, тесно связанная с передачей традиций от мастера к мастеру, из поколения в поколение. Но существует и коллективное творчество современников, в котором ярко проявляется свойственное народному искусству «хоровое» начало. Исстари его духовным основанием была общность мировосприятия, обрядов, обычаев, фольклора. Один и тот же образ варьировался в творчестве разных мастеров. Найденный кем-то новый прием или мотив быстро становился всеобщим достоянием. В результате развивалось и обогащалось искусство не одного или нескольких мастеров, но целого промысла как единого творческого организма. И в наши дни художники *Палеха* и Хохломы, аула Кубачи и Полховского Майдана гордятся своей принадлежностью к неповторимому искусству родного промысла, сообща решают стоящие перед ним творческие проблемы (см. *Народные художественные промыслы*).

Не отсюда ли удивительная жизнерадостность народного искусства — от сознания собственной силы! Ведь за каждой вещью — будь то резная прялка или вышитое полотенце, расписная ложка или тканая скатерть — талант, труд и единодушие многих людей, в идеале — целого народа! И красота — тоже из этого источника. И конечно, от родной природы, у которой мастер учится неустанно. И краски у нее берет, и ритмы, и формы — вспомнить хотя бы типичные для русского Севера ковши в форме плывущей птицы. Подобно природе, народное искусство отбирает только лучшее и шлифует его столетиями, создавая поистине совершенные технологию, формы, орнамент, колорит. Со временем все это приобретает характер традиции: раз достигнутое прекрасное должно сохраниться — таково требование народа. Вот почему и гово-

рят о произведениях народного искусства как о памятниках истории и культуры.

«Золотую» хохломскую чашу мы сегодня покупаем не потому, что она нужна в хозяйстве. Она очаровывает нас благородством формы, изяществом росписи. За эту красоту мы как бы освобождаем вещь от исполнения прямой ее функции и ставим на полку как украшение интерьера. Сегодня декоративная сторона начинает все больше преобладать в произведении народного искусства.

Изготовляя какую-либо необходимую в хозяйстве вещь, условным языком орнамента мастер воспроизводил картину мира, как он его представлял. Один из крупнейших исследователей народного искусства — В. М. Василенко недавно «прочитал» символику деревянного ковша-черпака из района города Козьмодемьянска. Вглядевшись в черпачок, вы без труда увидите голову лебедя. Выше — украшенные радиальными насечками круг и ромб. Это очень древние мотивы, чаще всего обозначавшие солнце. А венчает все изделие фигурка коня. Он стоит торжественно, как на пьедестале. Без сомнения, это не обычная крестьянская лошадка, а самый настоящий «конь-огонь»! Чтобы символика вещи стала понятной, напомним, что на протяжении веков в народе жило поэтическое представление о том, что днем по небу светило в возке тянут кони, а ночью оно пересаживается в ладью, которую влекут по подземному океану лебеди или утицы.

Этот часто непонятный нам теперь смысл делал вполне обычную вещь неотъемлемой частью не только повседневного быта, но и мировоззрения народа, связанного с особенностями его мировосприятия и этическими идеалами. Неразделимы и другие стороны произведения народного искусства: утилитарная и эстетическая. За долгие века выработались своеобразные правила, которым всегда следовали мастера. Например, форма предмета продиктована его назначением, поэтому она идеально проста и продуманна. Далее, любая форма — результат особых свойств материала. Глиняный кувшин будет иметь одну конфигурацию, таких же размеров деревянный — совершенно другую, медный — тоже свою. Наконец, форма предмета и его декор должны соответствовать друг другу.

Зародившись в глубокой древности, народное искусство долгое время было общенародным достоянием. Положение изменилось с развитием классового общества Разделение труда породило новый тип художественной деятельности — профессиональное искусство, удовлетворяющее духовно-эстетическим запросам господствующих классов. В центре его стояла творческая индивидуальность с ее неповторимо личным восприятием окружающего мира. К началу капиталистического периода народное творчество в промышленно развитых странах повсеместно превращается в искусство трудовых масс деревни и города. Все чаще оно оценивается как «простонародное» и «отжившее». Усилия меценатов, пытавшихся спасти «милую старину», не могли изменить судьбу народного мастера, обреченного на конкуренцию с фабрикой, выбрасывающей на рынок миллионы безликих, но дешевых вещей. К концу XIX в. в большинстве стран Европы она была практически решена.

В государствах же, ставших на капиталистический путь развития позже, разрыв между народным и профессиональным искусством был не столь ощутим. Особенно там, где, как в России, фольклорные элементы глубоко проникли в культуру верхних слоев общества. Не случайно украшенные легким травным орнаментом золотые ковши, хранящиеся ныне в Оружейной палате, очень похожи на своих деревянных собратьев, которыми пользовались простые люди.

Народное искусство Руси было по преимуществу крестьянским, поэтому в нем отчетливо отразился взгляд земледельца на окружающий мир. Какие понятия занимают в таком миросозерцании центральное место? Солнце, земля, вода. Ну и, конечно, все, что на земле произрастает. Отсюда и главные «персонажи» народного искусства: солнце, которое чаще всего изображалось в виде креста, ромба или розетки; кони и птицы; прочно связанные с водной стихией русалки; мифическое Древо Жизни, символизировавшее нескончаемое произрастание плодов земных; наконец, Мать-Сыра-Земля, образ которой ученые узнают в вышитых на полотенцах женщинах с воздетыми к небу руками, словно просящих у него дождя и благодатных солнечных лучей, и в глиняных игрушках из самых разных областей России — баба с младенцем у груди, а по подолу — яркие «солнышки».

Но жизнь менялась, и вместе с ней менялось и народное искусство. Ведь сила традиции как раз в том, что она чутко откликается на изменения действительности, помогая запечатлеться в искусстве новому. Будь иначе, народное творчество давно превратилось бы в холодную стилизацию. А ведь оно радует нас и сегодня! Постепенно мифологическое значение древних символов забывалось, ослабевала их связь с сельскохозяйственными обрядами. В конце XIX в. мастер часто уже не знал, что означают те или иные образы, и все же не отказывался от них: увенчивал крышу избы коньком, вырезал на ставнях солнечные ро-

зетки. Правда, постепенно древние символы приобретали все более заметный декоративный характер, но что-то важное для людей от их первоначального смысла всегда сохранялось.

В XVII—XIX вв. в искусство народа вошло немало новых мотивов — источниками послужили стили *барокко, классицизм, ампир*. Однако образы эти становились выражением чисто народного миросозерцания, приобретая нередко даже новый облик. Так, львы на подоконных досках нижегородских изб явно перекликаются с каменными львами дворянских усадеб. Но как они добродушны: часто такой зверь напоминает пса или кота. Народное творчество никогда не копирует, всегда остается самим собой. Можно сказать, что в нем вообще не бывает смены стилей, столь характерной для искусства профессионального. Все исторические пласты, начиная с древнейшего, сосуществуют в народном искусстве, как неразделимы они и в памяти народа. Это наглядный пример мудрого накопления культурных ценностей.

Второе рождение пережило народное искусство в СССР и странах социализма с выходом на историческую арену широких народных масс. За годы Советской власти сделано немало. Возрождены многие угасшие было художественные ремесла, возникли новые народные художественные промыслы, например лаковая миниатюра бывших иконописцев Палеха, Мстёры и Хо́луя. Работы здешних художников насыщены образами советской действительности, несут новое содержание, какого не знало дореволюционное народное искусство (см. *Палех, Лаковая миниатюра*).

Подобные процессы произошли в холмогорской резьбе по кости, в федоскинской лаковой миниатюре, в тобольской костяной пластике, в шемогодской резной бересте. Удивительно свежим явлением предстает украинская настенная роспись, нашедшая себя в искусстве станкового типа. То же можно сказать о косовской керамике, о расписных узбекских блюдах, гончарных грузинских и армянских сосудах, творчестве северных народов. Советское народное искусство не знало простой реставрации старых традиций. На их основе создавалось новое декоративно-прикладное искусство, проникнутое подлинной народностью.

Сегодня оно существует в двух основных формах. С одной стороны, еще живо традиционное искусство деревни, связанное с неповторимым бытовым укладом того или иного народа, особенностями окружающей природы. С другой — развиваются народные художественные промыслы, многие из которых имеют богатую историю. В постановлении ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» (1974) подчеркивается важная роль народного искусства в культуре социалистического общества.

И сегодня произведения народного искусства дарят нам все те духовные и эстетические ценности, которые веками накапливал народ. Тут — история страны, ее сегодняшний день и будущее. Потому что богатое и разнообразное искусство народа — залог его созидательной силы, нравственного здоровья и исторического долголетия.

НАРОДНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

Связь искусства с народом, обусловленность художественного творчества жизнью, борьбой, идеями, чувствами и стремлениями народных масс, выражение в искусстве их психологии, интересов и идеалов — эти идеи и легли в основу понятия народности в искусстве, которая в наше время стала важнейшим принципом *социалистического реализма*. Сущность ее сформулирована В. И. Лениным: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их» (Цеткин К., Воспоминания о Ленине. М., 1959, с. 11). Эти положения, определяющие политику Коммунистической партии в области искусства, относятся ко всем видам художественного творчества, в том числе и к изобразительному искусству.

Народность выражается в нем многогранно: в правдивости и передовой идейности, в создании художественных образов народа и народных героев, в связи с образами народно-поэтического творчества, в широком использовании в профессиональных произведениях элементов и форм народного искусства, в доступности и национальном своеобразии художественных произведений.

В. Г. Белинский неоднократно повторял: «Если изображение жизни верно, то и народно»; народность искусства он связывал с его правдивостью, выводил ее из истинности изображения, из *реализма*. В. В. Стасов основными чертами русского искусства XIX в. считал народность и реализм. М. Горький подчеркивал значение народного творчества как базы всей мировой культуры. «Народ,—

писал он,— первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли, и величайшую из них — историю всемирной культуры».

Творчество всех подлинных художников прошлого отвечало принципу народности. Фидий и Микеланджело, Леонардо да Винчи и Рембрандт, Д. Веласкес и Ф. Гойя, И. Е. Репин и В. И. Суриков, многие другие мастера кисти и резца в разные эпохи и каждый посвоему выражали дух жизни и борьбы своего народа, создавали образы его героев, претворяли традиции народного творчества. В классовом обществе народность искусства диалектически взаимосвязана с его классовостью. На тех исторических этапах, когда господствующий класс играл прогрессивную историческую роль, он выступал от лица всего общества. Поэтому в его культуру проникали элементы народности. Но чем глубже становилось противоречие между господствующим классом и народными массами, тем более отрывалось от народных основ официальное искусство, а реалистические народные тенденции развивались в искусстве, оппозиционном к господствующему эксплуататорскому классу, как это было, например, в искусстве *передвижников*.

В классовом обществе правящий класс узурпирует культуру и стремится отстранить народные массы от ее сокровищ. При социализме искусство получает возможность стать подлинно народным, ибо не имеет иных задач и целей, кроме служения народу.

Советские художники — выразители интересов народа. Их стремления и помыслы неотделимы от его жизни и борьбы, их произведения — летопись народной истории. Народность советского искусства неотделима от его правдивости, *идейности, партийности*. Такие произведения, как «Рабочий и колхозница» *В. Мухиной,* мемориальный комплекс в Волгограде (скульптор Е. Вучетич), памятники В. И. Ленину Н. Томского, картины советских живописцев, запечатлевшие события Октябрьской революции и гражданской войны, великой победы советского народа над фашистскими захватчиками, все этапы строительства социализма,— это и многое другое неотъемлемо вошло в культуру и сознание нашего народа, воплощая гуманистические принципы социалистического общества. Советское искусство создается для народа, и народное признание — высший критерий его оценки.

В Отчетном докладе XXVI съезду КПСС говорится: «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства».

НАРОДНЫЕ МУЗЕИ И КАРТИННЫЕ ГАЛЕРЕИ

Повсеместно в нашей стране, во всех союзных республиках, крупных городах и районных центрах, колхозах и совхозах, на промышленных предприятиях, в высших учебных заведениях и школах силами студентов, школьников, рабочих и служащих, творческих союзов созданы и работают на общественных началах народные художественные музеи и картинные галереи. Их деятельность имеет большое значение в *эстетическом воспитании* подрастающего поколения, в формировании у молодежи коммунистического мировоззрения, идейной убежденности.

Руководит такими музеями и галереями совет или актив. Здесь, как и в государственных музеях, проводятся экскурсии, лекции, передвижные выставки, ведется научная и просветительская работа.

По-разному складываются собрания народных музеев и галерей. Картины, скульптуры, графические листы, изделия прикладного искусства, подаренные союзами художников, творческими группами мастеров изобразительного искусства, переданные безвозмездно государственными органами культуры, составили основу многих народных галерей на производственных предприятиях. Именно так сложились богатые коллекции музеев рисоводческих совхозов Кубани в РСФСР.

Особое место среди народных художественных музеев занимают музеи мемориальные. Созданные энтузиастами на основе длительного и кропотливого собирательства, изучения материалов о земляках — выдающихся деятелях изобразительного искусства, эти музеи в последние годы получили широкое признание. В их числе музей В. М. и А. М. Васнецовых в селе Рябово Кировской области, Б. М. Кустодиева в поселке Островское Костромской области, дом-музей Вл. А. Серова в деревне Красная Новь Калининской области.

Очень часто местные коллекционеры, видные мастера дарят свои произведения родному городу или селу. Именно так родились народные картинные галереи в селах Пархомовке Харьковской области Украинской ССР и Воронове Московской области, в поселке городского типа Шушенское Красноярского края, в городах Данкове, Долгопрудном и др.

Преимущественно из репродукций состоят собрания многочисленных школьных «третьяковок».

Общественные художественные музеи и галереи, получая методическую помощь государственных музеев в вопросах хранения, экспонирования, пропаганды произведений изобразительного искусства, являются для них, в свою очередь, своеобразными филиалами для работы с массами. В помещениях народных галерей устраиваются передвижные выставки, работают лектории для взрослой и школьной аудитории. Многие из общественных музеев по представлению местных органов культуры становятся государственными музеями или филиалами музеев.

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ

Издавна живущие в одной местности и занимавшиеся одним видом художественного ремесла мастера изготовляли те или иные изделия не для собственных нужд, а для рынка. Так возникли народные художественные промыслы — особая форма бытования народного декоративно-прикладного искусства (см. *Народное искусство*).

В России после реформы 1861 г. многие промыслы приобретают характер частных мастерских, работающих на всероссийский рынок. Конкуренция их с крупными капиталистическими фабриками мешала плодотворному развитию народного искусства. Правда, техника ремесла становилась все более виртуозной в связи с необходимостью работать скоро

НАРОДНЫЙ МУЗЕЙ В ПАРХОМОВКЕ

Пархомовка — старинное украинское село в 100 километрах от Харькова. Прославилось оно на всю страну своим уникальным народным историко-художественным музеем, который любовно создавали сельские школьники во главе с учителем Афанасием Федоровичем Луневым.

Музей был открыт в 1955 г. В его основу положена личная коллекция А. Ф. Лунева, состоящая из произведений живописи, графики, прикладного искусства и книг. Учащиеся откликнулись на идею своего учителя — создать школьную картинную галерею. Они проявили в этой работе много энергии и увлеченности. Собрали картины, монеты, медали, старинную одежду, вышитые полотенца, книги, иконы. Они облазили окрестные села, заглянули в бабушкины сундуки, на чердаки. Многие жители села сами приносили вещи, которые, по их мнению, имели музейную ценность. Далеко не все собранное представляло интерес, но удалось найти и настоящие шедевры. Например, жители Пархомовки и окрестных сел передали в дар музею картину Я. Рейсдаля, две акварели А. А. Иванова, натюрморт В. А. Серова, портрет кисти И. Е. Репина. Сельсовет выделил для музея нижний этаж старинного дома, где экспозиция расположена в девяти залах.

Харьковские художники горячо поддержали начинание сельских школьников. Они передали им свои произведения живописи, графики и скульптуры. Большую помощь в организации народного музея оказали научные сотрудники Эрмитажа и Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Ребята установили личные контакты и завязали переписку со многими известными художниками: К. Ф. Юоном, Е. В. Вучетичем, Б. И. Пророковым, Ю. И. Пименовым. На протяжении многих лет школьники поддерживали самую тесную связь со скульптором лауреатом Ленинской премии С. Т. Конёнковым, народным художником СССР В. А. Фаворским. Школьники ездили в дни каникул в Москву, посещали мастерские художников, беседовали с ними. Эти встречи с мастерами искусства оставили неизгладимые впечатления. В процессе создания музея у ребят появилось немало друзей среди художников, музейных работников, людей самых разных профессий.

Сегодня в Пархомовском музее уникальное для народного музея собрание произведений живописи, графики, скульптуры, в экспозиции которого около 500 экспонатов. За редким исключением это подлинники. Здесь можно увидеть произведения мастеров Киевской Руси, «Евангелие», изданное Иваном Федоровым во Львове, иконы XV—XVII вв., картины выдающихся русских художников: О. А. Кипренского, А. А. Иванова, И. К. Айвазовского, И. И. Шишкина, И. И. Левитана, Ф. А. Малявина и других. Гордость музея — собрание произведений советских мастеров С. Т. Конёнкова, К. Ф. Юона, В. А. Фаворского и многих других. Многие экспонаты сделают честь и столичным музеям, например офорты Рембрандта, этюды О. Ренуара, П. Гогена, П. Сезанна.

Музей не имеет штатных единиц. Обслуживают его старшеклассники средней школы, члены клуба «Радуга». В этом клубе ребята знакомятся с историей изобразительного искусства разных народов, учатся нести людям прекрасное, рассказывать о красоте мира.

Петушок-каталка. Дерево, роспись. Городец.



З. А. Архипова, Г. И. Волкова. Деревянная посуда. Хохлома.



и экономно. Например, каждый быстрый, доведенный почти до автоматизма поворот кисти жостовского художника рождал лепесток, а то и целый цветок в букете, украшавшем поднос. Разделение труда на все более мелкие операции, стремление максимально упростить и стандартизировать процесс производства изделия (так дешевле) приводили к снижению художественного качества продукции, постепенному вытеснению творчества ремеслом. Одновременный разрыв с традиционным народным мировосприятием неизбежно вел за собой утрату вкуса — начиналось подражание худшим городским образцам. В этих условиях многие промыслы приходили в упадок, другие усваивали чуждый народному пониманию красоты коммерческий стиль, теряя свое лицо.

Уже в первое, очень трудное для Страны Советов время творчество народных мастеров получило государственную поддержку: в апреле 1919 г. ВЦИК принял постановление «О мерах содействия кустарной промышленности». И в последующие годы многое делалось для того, чтобы самобытное искусство жило и развивалось. Возрождались пришедшие в упадок художественные ремесла: богородская резьба и хохломская роспись по дереву, вологодское и елецкое кружевоплетение, дымковская глиняная игрушка, знаменитые промыслы Дагестана, керамика и ткачество Опошни на Украине и др. Одновременно на основе некогда существовавших ремесленных производств создавались новые по сути художественные промыслы, такие, как тобольская резная кость, ростовская финифть, великоустюжская чернь, лаковая миниатюра вчерашних иконописцев. С помощью ученых разрабатывались новые виды продукции, отвечавшие изменившимся запросам покупателей. Осуществлялась механизация подсобных и подготовительных работ.

Итоги этой важной деятельности были подведены в постановлении ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» (1974). В нем говорится: «Народное декоративно-прикладное искусство является неотъемлемой частью советской социалистической культуры, активно влияет на формирование художественных вкусов, обогащает профессиональное искусство и выразительные средства промышленной эстетики».

Сегодня народные художественные промыслы в нашей стране существуют в двух формах. Первую из них можно назвать свободным промыслом. Интересный пример стихийно родившегося в советское время промысла — искусство села Полховский Майдан в Горьков-

Чайный набор. Полховский Майдан. Дерево. Роспись.





Н. Гончарова. Поднос «Алая заря». Жостово.

ской области, где вот уже несколько десятилетий изготовляют точеные и расписанные яркими красками «тарарушки» (как их называют сами мастера): матрешки, поставцы, солонки, грибки-копилки, детские игрушки и т. д. В зимнее время буквально все село и соседняя деревня Крутец превращаются в огромную мастерскую. Традиции здесь, как встарь, пере-

ЖОСТОВО

Подмосковная деревня Жостово. Вот уже более полутора веков здешние мастера создают лакированные подносы с великолепной цветочной росписью. Жостовский поднос знают сегодня во всем мире. И не удивительно — это настоящее произведение искусства! Букет, украшающий поднос, прост и выразителен. Крупные цветочные формы делают его плотным, а сквозящий в разрывах фон (чаще всего — черный) — ажурным, почти прозрачным. Соотношение цветов — больших и маленьких найдено очень точно. А ритм цветовых пятен, основных линий буквально завораживает зрителя! Но главное — сами цветы. Очень похожие на настоящие и в то же время сказочные. Приглядитесь — они словно бы светятся изнутри, нежно озаряя сгустившуюся вокруг «ночь» фона.

Подносы расписывают в России с XVIII в. Начинался этот промысел в Нижнем Тагиле, но уже в начале прошлого столетия обосновался в Подмосковье. Здесь, в окрестностях Жостова, издавна жили мастера-кузнецы. А рядом, в нескольких километрах, находилось село Федоскино — родина русской лаковой миниатюры. У соседей жостовцы позаимствовали технологию лаковой живописи, только приспособили ее к более подходящему для изготовления подносов материалу — кровельному железу. И вскоре разошлись по всей России жостовские подносы, став такими же известными, как тульский самовар или гжельский чайник.

Наивысшего расцвета промысел достиг в советское время. Особенно велика заслуга мастеров 20—30-х гг., чьи произведения стали важнейшим этапом становления жостовского искусства. Новый подъем переживает оно в последние десятилетия. Недаром целой группе художников Жостовской фабрики декоративной росписи в 1977 г. была присуждена Государственная премия РСФСР имени И. Е. Репина.

Сегодня мы чаще используем жостовские подносы как декоративные настенные панно. Вместе с подарком подмосковных мастеров в наши квартиры как бы заглядывает сама природа. И даря людям свою красоту и свежесть, рукотворные эти цветы напоминают нам о вечном цветении жизни, о непреходящей ее молодости!

даются «из рук в руки»: от отца-токаря к сыновьям, от матери-красильщицы к дочкам. Едва ли не каждый год на прилавках колхозных рынков видим мы новые изделия, украшенные новым видом росписи, — промысел живет.

Другая форма — организованные народные художественные промыслы, к которым относится большинство наших всемирно известных очагов народного искусства. Например, Жостовская фабрика декоративной росписи, Вологодское кружевное объединение «Снежинка», два хохломских предприятия, производственное объединение «Гжель», центры лаковой миниатюры... Это солидные предприятия, где осуществлена механизация подсобных работ, имеются профтехшколы, готовящие кадры молодых талантливых мастеров. Продукция традиционных народных художественных промыслов — наша национальная гордость, она широко известна за рубежом, пользуется огромным спросом у нас в стране. В современные квартиры произведения народных мастеров вносят обаяние рукотворного художества.

Перед народными художественными промыслами стоит еще немало организационных и творческих проблем. Важнейшие из них были сформулированы в постановлении ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». В немалой степени успех дела зависит от развития основы основ — массового народного творчества в селах. Это главное условие дальнейшего расцвета старых художественных промыслов и постоянного появления новых.

НАТЮРМОРТ

В переводе с французского слово «натюрморт» означает «мертвая натура». Такое название получил один из жанров изобразительного искусства. В произведениях этого жанра изображаются окружающие человека вещи — предметы быта, снедь, цветы, плоды и т. п. Возник этот жанр в XVII в. в Голландии и Испании. До этого он развивался как часть или элемент картины (например, в творчестве венецианских художников XV—XVI вв.). Через изображение вещей, окружающих человека, художник может отразить характерные черты их владельца, внешние приметы жизни определенной исторической эпохи.

В истории искусства сложились два основных типа натюрморта. В одном — вещи говорят прежде всего не о самих себе, а о своем хозяине. Это как бы его косвенная характеристика. Человек незримо присутствует на картине, и порой кажется, будто он только что отошел и тотчас может вернуться. И композиция вещей здесь сугубо естественная, жизненная, часто подчеркнуто непреднамеренная. Эта разновидность исторически идет от классических образцов голландского натюрморта XVII в. (П. Клас, В. Хеда, во Фландрии — Ф. Снейдерс и др.). В советском искусстве она представлена натюрмортами Ю. И. Пименова, Ю. М. Непринцева, А. П. Васильева и других мастеров.

Вот, например, натюрморт Пименова, который называется «Ожидание» (1959). Здесь изображен стоящий на подоконнике телефонный аппарат со снятой одиноко лежащей рядом трубкой. А за окном — дождь, ненастье, и стекло, словно слезами, покрыто каплями. Все это рождает многообразные ассоциации, говорит о драме человеческой жизни. Это целая маленькая новелла, раскрытая через образно значимую вещь.

В ином типе натюрморта вещи изображаются, скорее, как нечто самоценное. Они говорят прежде всего о самих себе, словно предлагая зрителю полюбоваться красотой их облика, формы, цвета, ощупать фактуру и предметные качества. Разумеется, и такого рода натюрморты в конечном счете раскрывают своеобразие человеческого вкуса, восприятия мира и отношения к нему. Но делается это вне связи с конкретным человеческим характером или сюжетом, а только через изображение вещей самих по себе. И композиция здесь как бы «выставочная», декоративно организованная и строго продуманная. Эта разновидность исторически идет от классических образцов испанского натюрморта XVII в. (например, Ф. Сурбарана). В советском искусстве ее блистательно продолжили и развили П. П. Кончаловский, И. И. Машков, В. Ф. Стожаров, А. Ю. Никич и другие художники. Так, натюрморт Машкова «Снедь московская: хлебы» (1924) как бы заставляет нас любоваться многообразием аппетитных хлебных изделий и словно почувствовать их запах, вкус, ощутить хрупкость поджаристых корочек и пушистость белого мякиша. Натюрморт Стожарова «Лен» (1969) говорит о красоте льняных волокон и деревянной утвари северных сел России.

Оба названных типа натюрморта не всегда воплощаются в чистом виде. Они могут совмещаться в одном и том же произведении, возможны переходные и промежуточные разновидности (например, у *К. С. Петрова-Водкина).*

Выдающиеся образцы цветочных натюрмортов в советском искусстве создали П. П. Кон-



Ж. Б. С. Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств. 1766. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

чаловский, А. М. Герасимов, *М. С. Сарьян*, П. Н. Крылов, Д. А. Налбандян и другие. Один из натюрмортов Сарьяна назван «Цветы. Бойцам-армянам — участникам Великой Отечественной войны». Он написан в 1945 г. в ознаменование победы советского народа над фашистскими захватчиками в Великой Отечественной войне и всем своим звучным мажорным строем воплощает радость победы. Художник здесь словно выстраивает в честь бойцов-победителей ряды роскошных букетов — все великолепие природы, которое она может породить, и как бы приносит бойцам в дар все свое артистическое мастерство. Перед нами не только изображение цветов и плодов, но и своего рода гимн жизни, прославление красоты и радости бытия, во имя которых завоевывалась победа.

Мир вещей в натюрморте всегда призван раскрыть их объективное своеобразие, неповторимые качества, красоту. Вместе с тем это всегда человеческий мир, выражающий строй мыслей и чувств, отношение к жизни людей определенного общества.



И. И. Машков. Снедь московская: хлебы. 1924. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ В ЛОНДОНЕ

Национальная галерея в Лондоне — одна из главных достопримечательностей английской столицы была основана 10 мая 1824 г. В отличие от большинства европейских музеев она сложилась не как дворцовое королевское собрание: в ее основе лежат несколько частных коллекций, подаренных, завещанных или же купленных для галереи государством.

В настоящее время в галерее представлены шедевры европейской живописи за 6 столетий. Это собрание — 2 тыс. картин — дает широкое представление об историческом развитии различных национальных художественных школ.

Главное место в галерее занимают произведения итальянской школы, которая представлена настолько полно, как нигде за пределами Италии. Экспозиция занимает 17 залов. Произведения мастеров Раннего Возрождения попали в галерею в основном в середине XIX в., когда сотрудники галереи объезжали старые европейские дворцы, монастыри, церкви, посещали аукционы картин, отыскивая интересные произведения. Среди приобретений были картины «Крещение Христа» Пьеро делла Франческа, «Поклонение волхвов» и «Портрет молодого человека» С. Боттичелли. В галерее хранятся картины Тициана «Вакх и Ариадна», Д. Беллини «Портрет дожа Леонардо Лоредана», шедевры Рафаэля «Сон рыцаря» и «Св. Екатерина». Здесь — одно из самых первых батальных произведений в истории европейской живописи — «Битва при Сан-Романо» П. Уччелло (еще две картины хранятся в галерее *Уффици* и в *Лувре*). В лондонской галерее находится необычайно богатая и разнообразная коллекция картин одного из самых оригинальных живописцев XV в.— К. Кривелли, в частности его «Благовещение». П. Веронезе представлен монументальным полотном «Семья Дария перед Александром Македонским». В конце XIX в. галерея приобрела такое уникальное произведение, как «Мадонна Ансидеи» Рафаэля, а недавно коллекция пополнилась картоном Леонардо да Винчи «Св. Анна». Огромный интерес представляют полотна Микеланджело «Положение во гроб» и «Мадонна с младенцем и св. Иоанном», так как Микеланджело — скульптор, архитектор и мастер монументальных росписей почти не занимался станковой живописью.

В 1842 г. галерея пополнилась полотном «Чета Арнольфини» Я. ван Эйка, которое положило начало разделу нидерландской школы живописи. Испанские художники представлены картинами Эль Греко, Д. Веласкеса («Портрет Филиппа IV», «Венера с зеркалом»), несколькими произведениями Ф. Гойи.

Еще в 70-х гг. прошлого века в галерею попадают картины художников фламандской

Д. Беллини. Портрет дожа Леонардо Лоредана. Ок. 1502. Холст, масло.



школы, среди которых — шедевр П. П. Рубенса «Соломенная шляпка». Галерея гордится картинами А. ван Дейка, выделяя в экспозиции «Конный портрет Карла I».

По заказам английских вельмож работал выдающийся французский пейзажист К. Лоррен. Пять его великолепных пейзажей, в числе которых «Отплытие царицы Савской», «Отплытие св. Урсулы», находились в составе первой коллекции, заложившей основы Национальной галереи. Французскую художественную школу в галерее представляют «Вакханалия» Н. Пуссена, картины Ж. О. Д. Энгра, Г. Курбе, полотно Э. Мане «Музыка в Тюильри», знаменитые ренуаровские «Купальщицы» и «Зонтики», «Большие купальщицы» П. Сезанна.

Особое место в галерее занимают картины английских художников: почти вся коллекция состоит из прославленных произведений английской живописи.

Это серия картин У. Хогарта «Модный брак», «Девушка с креветками», «Портрет адмирала Хитфилда» Д. Рейнолдса, полотна Д. Крома, Д. Констебла, У. Тёрнера. Одно из украшений английских залов галереи — картина выдающегося английского живописца Т. Гейнсборо «Утренняя прогулка».

Период формирования лондонской галереи совпал с развитием искусствоведения как науки, что обусловило планомерность, всестороннюю полноту комплектования, высокое качество экспонатов галереи. Галерея постоянно обогащает свои коллекции, сохраняя высокий качественный уровень всего собрания.

М. С. Сарьян. Финиковая пальма. 1911. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ

Искусство всегда несет на себе отпечаток национальных особенностей жизни того народа, к которому принадлежит художник. Вместе с тем подлинное искусство всегда шире национальных границ, имеет значение для других народов и в принципе для всего человечества. В этом и проявляется единство национального и интернационального в искусстве.

Национальное в искусстве состоит в изображении особенностей жизни, труда, быта того или иного народа, в выражении черт его национального характера и психологии, в использовании традиций народного творчества. В *советском многонациональном искусстве* ярко проявляются своеобразные черты народов, населяющих нашу страну. В живописи *А. А. Пластова* запечатлены особенности жизни русской деревни, неповторимое очарование среднерусской природы, яркие образы русских крестьян. Совсем не похожа на нее, скажем, живопись *М. С. Сарьяна,* столь же органически связанная с Арменией, или С. А. Чуйкова, запечатлевшая национальные особенности Киргизии, или Э. Ф. Калныня, воплотившая типические черты природы и людей Латвии. Но творчество каждого из этих художников, отразив особенности жизни одного народа, явилось вкладом в советскую художественную культуру в целом и приобрело значение для всех народов нашей страны.

Национальное в искусстве нельзя сводить только к одному какому-либо признаку (например, использование элементов национального декора и т. п.) или к внешним приметам жизни. Определяющее значение имеет здесь отражение глубинных особенностей национального характера и жизни народа. Об этом хорошо писал в свое время Н. В. Гоголь: «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами своего народа, так что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».

Коренные интересы русского народа, его стремления и идеалы, национальный характер передали выдающиеся русские художники-классики *И. Е. Репин, В. И. Суриков,* В. М. Васнецов и многие другие. Их традиции наследует и развивает советское искусство. В. И. Ленин говорил, что в каждой из досоциалистических национальных культур есть две культуры: одна отражает интересы реакционных эксплуататорских классов, другая — широких масс трудящихся. Именно эта последняя, подлинно народная культура — источник неувядающих тра-

Внизу: С. А. Чуйков. Дочь Советской Киргизии. 1948. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



диций прогрессивного развития искусства.

Интернациональное в искусстве состоит не в отказе от его национальной самобытности, а в ее развитии и наполнении общенародным, общечеловеческим содержанием. *Модернизм,* отказавшись от национального в искусстве, не приобрел, однако, подлинно интернационального звучания, ибо национально безликое, космополитическое искусство, чуждое высокой идейности, не может иметь общечеловеческого значения.

«Социалистическая по содержанию, многообразная по своим национальным формам, интернационалистская по духу и характеру, советская культура, — как отмечалось в постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине образования Союза Советских Социалистических Республик» (1982),— стала великой силой идейно-нравственного сплочения наций и народностей Советского Союза».

У советской художественной культуры единые идейные принципы и социальные основы, что, однако, не исключает, а предполагает национальное многообразие художественного творчества. Между национальными культурами происходит обмен опытом, взаимное обогащение. Это способствует повышению их идейно-эстетической значимости, созданию предпосылок для формирования общенародной, интернациональной культуры будущего коммунистического общества.

ОРНАМЕНТ

Человек издавна украшал свое жилище, одежду, предметы домашнего обихода. На глиняных сосудах, на орудиях труда древних людей мы видим простейшие узоры: точки, прямые и волнистые линии, образующие узор орнамента.

Орнамент (от латинского «орнаментум» — «украшение») — узор, построенный на ритмическом чередовании и сочетании геометрических или изобразительных элементов. Основное назначение орнамента — украсить поверхность предмета, подчеркнуть его форму. В далекие времена орнамент имел еще и обрядовую, магическую роль. Определенные линии имели свое значение. На ритуальной чаше древний земледелец горизонтальной волнистой линией обозначал небесную воду, вертикальными — дождь, точками и галочками — семена и всходы растений. Так он выразил свою надежду на дождь, на хороший урожай.

Существует несколько видов орнамента. Геометрический орнамент состоит из точек,

Древнеегипетский сосуд в виде лотоса с письменным орнаментом.



прямых и перекрещивающихся линий, зигзагов, кругов, звезд. Он украшает резные прялки, трепала и рубели для обработки льна, детали деревенского ткацкого стана. Из мира живой природы взял человек элементы растительного и звериного орнамента. Гирлянды ветвей и листьев, цветов и плодов украшают произведения ювелирного искусства, входят в рисунок кружева, деревянной резьбы, керамики. Изобразительные мотивы из фантастических и реальных зверей и птиц или отдельных частей их фигур (конских голов, оленьих рогов) образуют зооморфный, или зверообразный, орнамент, известный в народном ткачестве и вязании. Антропоморфный, или человекообразный, орнамент состоит из женских и мужских фигур или полуфигур. Он чаще всего встречается в русской вышивке.

Искусное соединение букв в текстах превращает строку в нарядный орнамент. Такие стилизованные надписи украшают, например, среднеазиатские средневековые мечети, встречаются в заглавиях рукописных и старопечатных книг, древних грамотах, надписях на иконах, на ювелирных изделиях. Это так называемая вязь, или шрифтовой орнамент.

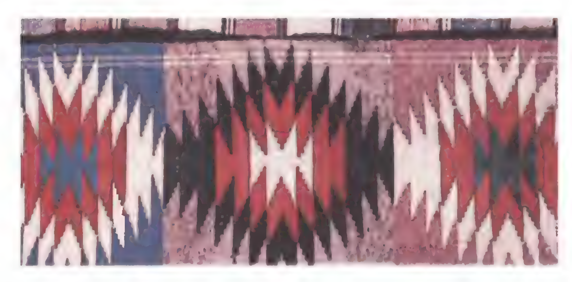
Геральдический орнамент связан с изображением государственных и родовых гербов и отличительных знаков.

Орнамент может быть одноцветным и многоцветным, выполнен на поверхности предмета рельефно, выпукло или, наоборот, заглублен. Каждая эпоха, каждая нация выработала свою систему орнамента. По ней можно безошибочно определить и время, и страну, где была создана та или иная вещь. Так, на критских сосудах встречаются мотивы морских звезд и угрей. Для древнеегипетского орнамента обязательны цветы лотоса, папирус. Ассирийское декоративное искусство переняло у египтян изображение лотоса и ввело пальметту и розетку, которые чередуются с остроконечными формами цветов и плодов лотоса. В древнегреческом искусстве одним из основ-

Конец праздничного каргопольского полотенца с антропоморфным, зооморфным, растительным и геометрическим орнаментом. 1-я половина XIX в.



Геометрический орнамент на современных домотканых половиках. 1970-е годы.



ных элементов орнамента был меандр (ломаные под прямым углом линии), а позже — элементы растительного и животного мира. Переплетение, или вязь, — любимый прием древнерусского орнамента. В его кружевную сетку искусно вплетены фигурки людей, силуэты животных и птиц.

Орнамент широко распространен в творчестве народов мира. Он во многом определяет народные традиции в отделке одежды, резьбе по дереву, металлу, кости, в других видах народного творчества. Современные художники создают новые формы орнамента, включая в него как древние элементы, так и современную символику.

ОФОРТ

В переводе с французского слово «офорт» означает «крепкая водка» (так раньше называли азотную кислоту). Офорт — это разновидность *гравюры* на металле, в которой печатную форму изготовляют путем травления металлической доски кислотой — азотной или соляной.

На тщательно отшлифованную медную, цинковую или стальную доску наносят ровным тонким слоем кислотоупорный лак. Когда лак высохнет, на него переводят в обратном, зеркальном отображении рисунок — эскиз будущего офорта. Проработанный иглой рисунок выглядит оранжевым на черном фоне, если доска медная, или белым, если доска цинковая, но в обоих случаях он похож на негатив. После этого доску покрывают лаком с обратной стороны и кладут в ванну с кислотой. Кислота разъедает металл в местах, где игла процарапала лак, и таким образом все сделанные иглой штрихи оказываются углубленными. Чем дольше доску подвергают травлению, тем глубже протравливают штрихи и тем чернее, интенсивнее будут они на оттиске. Выразительность штрихов зависит также и от крепости раствора кислоты.

После травления с доски керосином или скипидаром смывают лак и в протравленные штрихи забивают специально приготовленную краску. Печатают офорт на станке, используя увлажненную бумагу.

Офорт был изобретен в Германии Д. Хопфером в начале XVI в. Этой техникой вскоре заинтересовался *А. Дюрер,* выполнивший ряд

И. И. Нивинский. ЗаГЭС. 1927. Цветной офорт, сухая игла.



офортов на железных досках. Крупными мастерами офорта были А. Альтдорфер, Ф. Пармиджанино, Дж. Б. Пиранези, Дж. Б. Тьеполо, *Ф. Гойя.* Большое место занял офорт в творчестве Ж. Калло, *Рембрандта,* А. ван Дейка.

В России первым начал работать в офорте Симон Ушаков. но его работы представляли смешанную технику офорта и резцовой гравюры. В начале XVIII в. Петр I, нуждаясь в граверах, выписал из-за границы иностранных мастеров, которые обучили целый ряд русских художников искусству гравюры и офорта. Среди них особенно выделялись своим мастерством братья Алексей и Иван Зубовы. Чистая техника офорта получает распространение лишь в XIX в., когда к ней обратились *И. И. Шишкин,* Т. Г. Шевченко, *В. А. Серов.* Популярен офорт среди советских художников (И. И. Нивинский, Г. С. Верейский, А. И. Кравченко, М. Г. Дерегус, Ю. А. Ващенко и др.).

ОХРАНА ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ В СССР

Советское государство с первых дней своего существования заботится о сохранении памятников искусства и культуры. Интерес и внимание к ним — естественное проявление чувства патриотизма, сознания вечности глубоких корней, на которых выросла наша современная культура. «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие», — писал А. С. Пушкин.

Созданные в ноябре 1917 г. специальные комиссии Советов рабочих и солдатских депутатов противоборствовали анархиствующим силам, собирали документы и художественные ценности в архивы и музеи, от имени Советской власти выдавали владельцам коллекций охранные грамоты. Через год Совет Народных Комиссаров принял два важных декрета «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» (5 октября 1918 г.), «О запрещении вывоза и продажи за границу предметов особого художественного и исторического значения» (19 сентября 1918 г.).

После этого было принято еще несколько правительственных декретов и постановлений, способствующих учету, регистрации, охране исторических памятников, а также предметов старины и природы.

Государственные органы охраны памятников культуры вели напряженную борьбу с многочисленными попытками их порчи или уничтожения. Но ввиду распространенного непонимания культурно-исторического значения памятников многие из них погибли. Дело пропаганды культурно-исторического наследия было поставлено неудовлетворительно. Поэтому в 1948 г. новый акт Советского правительства напомнил, что все «памятники культуры, имеющие научное, историческое или художественное значение, являются неприкосновенным, всенародным достоянием и состоят под охраной государства» (постановление Совета Министров СССР «О мерах улучшения охраны памятников культуры», 14 октября 1948 г.). С этого времени в работу органов охраны памятников деятельно включается общественность. В 50—60-х гг. во всех республиках Советского Союза создаются добровольные общества охраны памятников истории и культуры.

В послевоенные годы общегосударственной задачей стало возрождение разрушенных фашистами памятников архитектуры. С этой огромной по объему работой советские специалисты при постоянной поддержке государства, общественности справились успешно (см. *Реставрация*).

Ленинское отношение к памятникам ныне закреплено в положениях новой Конституции СССР. Статья 68 Основного Закона гласит: «Забота о сохранении исторических памятников и других культурных ценностей — долг и обязанность граждан СССР».

В 1976 г. принят закон СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры». Этот закон дал исчерпывающее определение понятия «памятник»: «Памятники истории и культуры народов СССР отражают материальную и духовную жизнь прошлых поколений, многовековую историю нашей Родины, борьбу народных масс за ее свободу и независимость, революционное движение, становление и развитие Советского социалистического государства...

Памятники истории и культуры народов СССР составляют неотъемлемую часть мирового культурного наследия, свидетельствуют об огромном вкладе народов нашей страны в развитие мировой цивилизации...»

Охрана памятников стала одной из постоянных забот Советской власти. Культурное наследие принадлежит у нас народу и призвано помогать ему в строительстве новой жизни, нравственном и эстетическом воспитании, повышении его культурного уровня.

П

ПАЛИТРА

«При одном только виде своей палитры, как воин при виде своего оружия, художник обретает уверенность и мужество» — так говорил французский живописец XIX в. *Э. Делакруа.*

У палитры очень простое назначение. На этой небольшой деревянной доске художник размещает чистые *краски,* смешивает их во время работы, когда ищет нужный ему цвет. Палитрой может быть также металлическая, фарфоровая, фаянсовая пластинка. Палитра отражает своеобразие творческой манеры живописца, его отношение к своему ремеслу. Не случайно поэтому на некоторых персональных выставках художников вы можете увидеть и их палитры. Так было, например, на выставках Ф. Леже, *П. Пикассо,* А. Матисса, У. Тёрнера в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Палитра известна с древних времен. Еще мастера Древнего Египта имели специальные дощечки для смешения красок. На протяжении веков дощечки египтян претерпели значительные изменения. В поисках наиболее удобной формы, соединяющей в себе вместительность, небольшую величину, легкость и простоту в обращении, художники остановились на двух типах палитры — овальной и прямоугольной. Чтобы палитрой легко было пользоваться, в углу ее делали отверстие для пальца.

Лучшими считались палитры, изготовленные из плотной и легкой древесины платана, бука, самшита, груши, яблони. Чтобы древесина не впитывала масло и не сушила красок, ее обрабатывали. Наиболее простой способ приведен в трактате по живописи 1620 г. Теодора де Майерна: «Намочите ее в крепком растворе клея в большой кастрюле на огне, пока жидкость не пропитает дерево, и затем дайте ей просохнуть под тяжелой доской, чтобы она не покоробилась, и через восемь дней, после того как на ней немного поработаете, она будет очень хороша». Кроме клеевой обработки палитру можно пропитать маслом.

Готовясь к работе, живописец размещает краски по краю палитры, причем у каждого художника свой определенный порядок. В основном он обусловлен количеством цветов, которым пользуется живописец. Наиболее распространенный способ расположения красок — по системе цветов спектра: от светлого к темному, выделяя белила. Такой способ известен еще из практики старых мастеров. Этого правила придерживаются и современные художники.

В ежедневной работе с красками на палитре художник должен помнить, что чистота цвета на картине зависит от чистоты палитры и кистей. Поэтому после каждой работы кисти и палитру надо мыть самым тщательным образом. Об этом должны помнить и юные художники.

ПАМЯТНИК

Что такое памятник? Люди разных профессий и специальностей ответят на этот вопрос поразному. Филолог назовет памятником «Слово о полку Игореве», новгородские берестяные грамоты, произведения Гомера, Шекспира, Пушкина и др. Для историка памятником будут те же берестяные грамоты, трон Ивана Грозного или камзол Петра I, хранящиеся в Историческом музее Москвы. Искусствовед назовет памятники архитектуры — старинные строения и сооружения, находящиеся под охраной государства: Московский Кремль, колокольню

Л. Е. Кербель. Памятник К. Марксу. Открыт в 1961 г. Гранит. Москва.



М. К. Аникушин. Памятник А. С. Пушкину. 1957. Бронза. Ленинград.



Внизу: Э. М. Фальконе (при участии М.-А. Колло и Ф. Г. Гордеева). Памятник Петру I («Медный всадник»). 1768—1778. Открыт в 1782 г. Бронза, гранит. Ленинград.



«Иван Великий», здание Адмиралтейства и многие, многие другие.

В изобразительном искусстве памятником называется статуя или бюст на пьедестале, установленные в память какого-либо человека, сыгравшего выдающуюся роль в жизни всего общества. А если памятник увековечивает важное историческое событие, например победу советского народа в Великой Отечественной войне, завоевание космоса, то его обычно называют монументом (хотя в точном переводе слово «монумент» тоже обозначает памятник). Монумент в отличие от памятника более величественное, сложное сооружение. Памятником может быть также барельеф, стела (вертикальная плита с надписью или рельефным изображением), архитектурное сооружение. Например, часовня, построенная в 1887 г. напротив Политехнического музея в Москве, — памятник русским воинам, участвовавшим в боях у г. Плевны во время войны за освобождение Болгарии от турецкого ига.

После Великой Отечественной войны большое распространение получили памятники-предметы, установленные на месте боев на пьедесталах: танки, орудия, танковые башни, реактивные минометы «катюши» и т. д.

Обычно памятник состоит из скульптурной части — статуи или группы и постамента — нижней, опорной части памятника, на которой устанавливается скульптура. Постаменты делают чаще всего из гранита в форме параллелепипеда, цилиндра, куба, иногда горизонтальной плиты, как, например, у памятника В. И. Ленину на площади Ильича в Москве (скульптор Г. А. Йокубонис). Бываю «изобразительные» пьедесталы. Так, постамент памятника В. И. Ленину у Финляндского вокза-

ла в Ленинграде (скульптор С. А. Евсеев) напоминает башню броневика, с которого вождь трудящихся выступал в апреле 1917 г. перед рабочими Петрограда. Памятник Петру I в Ленинграде (скульптор Э. М. Фальконе при участии скульпторов М.-А. Колло и Ф. Г. Гордеева) установлен на пьедестале природной формы. Постамент в некоторых случаях может составлять одно целое со статуей, вырубаться вместе с ней из одного гра-гранитного блока (памятник К. Марксу на площади Свердлова в Москве, скульптор Л. Е. Кербель).

Памятники — это свидетели исторического самосознания народа, его уважения к своему прошлому. Люди и события, увековеченные в памятниках, не только напоминают нам о себе, но и наглядно показывают, что же ценит в своем прошлом сегодняшний человек, что он считает важным в своей истории и культуре.

ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА

«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» — в этих словах В. И. Ленина из его знаменитой статьи «Партийная организация и партийная литература» (Полн. собр. соч., 5 изд., т. 12, с. 104) отражена суть принципа партийности искусства.

Партийность — эта идейная направленность художественного творчества, выражающая интересы определенных классов, социальных групп. Она проявляется как в образном строе самого искусства, так и в общественных позициях и взглядах художников.

В прошлые эпохи художники далеко не всегда отчетливо сознавали классовый характер и социальный смысл своего творчества. Их взгляды проявлялись чаще в нечетко оформленных симпатиях и антипатиях, в приверженности к духовным ценностям, которые были так или иначе связаны с определенными классовыми устремлениями. В советском искусстве возросла роль мировоззрения в творчестве, общественного идеала, сознательной целеустремленности художественной деятельности.

Создавая картину, гравюру или скульптурную композицию, художник не может уйти от выявления социальных позиций и устремлений изображаемых героев, от выражения своего отношения к ним и трактовки существа их характеров и взаимоотношений с позиций определенного общественно-эстетического идеала. Творя по велению своего сердца, он вместе с тем бесчисленными нитями связан с интересами и духовными ценностями тех или иных классов, а в социалистическом обществе — всего народа и ориентируется на эти ценности и интересы. В этом и заключается партийность художественного творчества.

Партийность не противоречит свободе творчества, а является ее проявлением. Искусство всегда выражало характер того общества, в котором оно создавалось. Но неся отпечаток классовости, подлинно художественные произведения воплощали правдивое, народное по своей сути содержание, имеющее общечеловеческое значение. Поэтому они вышли за пределы своей эпохи и живут в веках.

В современном капиталистическом обществе буржуазная партийность реакционного официального искусства, его зависимость от интересов господствующих классов, лицемерно маскируется. В социалистическом обществе принцип партийности является одной из основ *социалистического реализма* и означает прямую и открытую связь художественного творчества с жизнью народа, с идеологией Коммунистической партии. Партийность нашего искусства проявляется в его передовой *идейности* и *народности*. «Только мировоззрение марксизма является правильным выражением интересов, точки зрения и культуры революционного пролетариата»,— писал В. И. Ленин (Полн. собр. соч., 5 изд., т. 41, с. 336—337).

Партийность предоставляет художнику полную творческую свободу в выборе художественных средств, приемов и форм для наилучшего воплощения жизненного содержания. Ленин подчеркивал, что партийность в искусстве предполагает обеспечение «...большого простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию» (Полн. собр. соч., 5 изд., т. 12, с. 101). Партийность искусства — условие глубокого его проникновения в сущность социальных процессов, яркого и убедительного отображения новых человеческих характеров и отношений, идейно-нравственных проблем социалистического общества.

ПАСТЕЛЬ

Пастелью называются цветные карандаши без оправы, изготовленные из красочного порошка, а также рисунок или живописное произведение, выполненное этими карандашами. Название «пастель» происходит от итальянского слова «паста» — «тесто». Его получают путем смешивания красочного порошка с клеящим веществом (гуммиарабиком, вишневым клеем,

Э. Дега. Голубые танцовщицы. Ок. 1879. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.



декстрином, желатином, казеином). Состав порошка и количество клея придают различную степень мягкости пастели. Работают в этой технике на бумаге, картоне или на холсте. Краски наносят штрихами, как в рисунке, или втирают пальцами и растушевкой, что позволяет художнику добиваться тончайших красочных нюансов и нежнейших переходов тонов, матовой, бархатистой поверхности. При работе пастелью можно легко снимать или перекрывать целые красочные слои, так как она свободно соскабливается с грунта. Но эта особенность делает ее чрезвычайно восприимчивой к внешним воздействиям. Поэтому произведение, выполненное пастелью, обычно закрепляют специальным раствором, который приглушает светлую переливающуюся поверхность и нередко вызывает потемнение. Пастель иногда

КАК ЗАКРЕПИТЬ ПАСТЕЛЬ



Для фиксации (закрепления) пастели применяются специальные составы. Обычно в них входят особые смолы, растворенные в спирте. Но простейший фиксатив вы можете изготовить и самостоятельно. Чайную ложку желатина или рыбьего клея разведите в 200 мл холодной воды. Когда раствор закипит, остудите его немного и добавьте 30—50 мл этилового спирта. После этого фиксатив готов к употреблению. Наносят его при помощи простейшего пульверизатора, состоящего из двух трубочек, расположенных под углом 90° друг к другу. Можно пользоваться также пульверизатором с резиновой грушей.

Рисунок прикрепите кнопками к доске и установите под углом 30—40° к горизонтальной плоскости. Сухая бумага под воздействием влаги может покоробиться. Чтобы избежать этого, смочите ее водой с обратной стороны, а кнопки прикрепите на расстоянии 2—3 см друг от друга. Хорошо зафиксированный рисунок не должен пачкаться, если по нему провести чистой тряпкой или пальцем.

Фиксировать рисунок можно несколько раз. Сначала закрепите тонкий растертый слой пастели, служащий как бы подмалевком, а затем уже проработанный в тенях и бликах завершенный рисунок. Помните, что при фиксировании красочный слой пастели слегка темнеет. Если потемнение слишком сильное, разбавьте фиксатив теплой водой, чтобы растворилось излишнее количество клеящего вещества.

применяют в комбинации с темперой или гуашью, реже с масляными красками (преимущественно в портретной живописи).

Пастель появилась в XV в. в Италии, Франции и Нидерландах, где ее применяли для подцвечивания рисунков, исполненных твердыми штифтами (например, серебряным карандашом). В XVI в. известны пастельные портреты X. Хольбейна Младшего в Германии, Ф. Клуэ во Франции. Но настоящий расцвет она пережила в XVIII в., особенно в искусстве французского *рококо*. Художники этого направления очень любили светлые и нежные красочные тона, переливчатое мерцание красочного слоя. Блестящие работы в технике пастели исполнили М. К. де Латур, Ж. Б. Перроно, Ж. Б. С. Шарден во Франции и швейцарец Ж. Э. Лиотар. Новое возрождение пастели наступило во второй половине XIX в. в творчестве А. фон Менцеля в Германии, Э. Мане, О. Ренуара, О. Родена и особенно Э. Дега во Франции, открывшего в пастели, казалось бы, не свойственные ей звучность цвета, уверенность и крепость линии, богатство фактуры. Широко известны произведения русских и советских мастеров пастели: В. А. Серова, И. И. Левитана, Н. К. Рериха, З. Е. Серебряковой, А. М. Грицая и других.

ПЕЙЗАЖ

С детства нас сопровождают картины природы, запечатленные русскими художниками. Кому не известно монументальное полотно замечательного пейзажиста *И. И. Шишкина* «Рожь» (1878, ГТГ)? Бескрайнее поле созревающей ржи, окаймленное цепью могучих сосен на горизонте, воспринимается как эпический образ бескрайних просторов русской земли, образ России. В соседних залах Третьяковской галереи нас встречают иные образы природы. Здесь и тихие грустные летние сумерки, и необозримая водная гладь, и неисчерпаемое звонкое буйство красок золотой осени. Это залы *И. И. Левитана*. Его картины настолько глубоко вошли в нашу жизнь, что мы часто говорим: «левитановский уголок», «левитановское настроение». Художник сумел раскрыть своеобразный лиризм среднерусской природы, показать ее скромную красоту.

На примере произведений Шишкина и Левитана видно, что в изображениях природы выражается мировоззрение художника и его эпохи, национальные, исторически обусловленные особенности восприятия природного мира. Ведь французское слово «пейзаж» означает «природа», а в изобразительном искусстве так называют жанр, посвященный воспроизведению естественной или преображенной человеком природы. Пейзажем называют также отдельное художественное произведение (преимущественно живописи, графики, реже скульптурный рельеф), изображающее природу. Здесь важным моментом является сам избранный художником естественный или сочиненный (идеальный) природный мотив, который становится как бы «героем» произведения. Отдельные фигурки людей или животных, а также небольшие сюжетные сценки в пейзажной композиции существенной роли не играют и являются стаффажем, т. е. средством дополнения и оживления пейзажа. Например, в картине французского живописца XVII в. Клода Лоррена «Похищение Европы» (ок. 1655, ГМИИ) мифологическая сцена не является главной. Подлинный «герой» картины — мир прекрасной идеальной природы, с которой человек живет в согласии и гармонии.

Отдельные элементы окружающего человека мира природы первобытный человек изображал уже в наскальных росписях эпохи неолита. Так, в рисунках на плато Тассилин-Аджер в Алжирской Сахаре — в сценах охоты, перегона стад и др. встречаются схематично исполненные деревья, камни, водная гладь. Они словно намекают на место действия, но еще не создают образа конкретной местности. Более широкое распространение пейзажные мотивы получают в искусстве Древнего Востока и Крита, особенно в сценах с изображением охоты фараонов или диких животных в зарослях (например, роспись одной из гробниц в Бени-Хасане, XX в. до н. э., изображающая охотящуюся в зарослях дикую кошку; «Куропатки в скалах», роспись одного из помещений Кносского дворца на Крите, XV в. до н. э.). В искусстве европейского средневековья, например в древнерусской иконописи, природа изображается схематично. На древнерусских иконах мы видим как бы намеки на окружающий фигурные сцены пейзаж: «горки» обозначают скалистую местность, отдельные деревца неопределенной породы — лес, плоские хрупкие здания — палаты, храмы и т. д. Вплоть до XVI—XVII вв. пейзаж в европейском искусстве служил лишь фоном для тематической картины или портрета. Подобную роль он выполняет и в знаменитом портрете Моны Лизы (ок. 1503, Лувр, Париж) *Леонардо да Винчи*.

Как самостоятельный жанр пейзаж впервые появляется в средневековом Китае еще в VI в. Пейзажи китайских художников очень одухотворенны и поэтичны. Они как бы вбирают в себя представления о необъятности и безбрежности мира природы. На картине художника

Т. Руссо. Перед грозой.



X в. Дунь Юаня «Речной пейзаж», исполненной тушью на шелковом свитке, пространство кажется беспредельным, водные глади необъятными, а дали подернутыми мягкой, туманной дымкой. Под влиянием китайской живописи сложился и японский пейзаж.

В европейском искусстве предпосылки для формирования пейзажа как самостоятельного жанра складываются в эпоху *Возрождения.* Художники обращаются к непосредственному изучению натуры, строят пространство в картинах, основываясь на принципах научно разработанной линейной и воздушной перспективы, пейзаж у них становится реальной средой, в которой живут и действуют персонажи. Уже в первой половине XV в. у швейцарского художника К. Вица в картине «Чудесный улов» (1444, Музей искусства и истории, Женева)

ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ АЙВАЗОВСКИЙ (1817—1900)



На протяжении всей своей долгой жизни И. К. Айвазовский был связан с морем, ему он посвятил около 6 тыс. картин. Уже его первые опыты в жанре морского пейзажа (марины) имели большой успех и определили дальнейшую судьбу способного молодого художника: Петербургская Академия художеств, которую он окончил в 1837 г., командировала его сначала в Крым, а затем в Италию, Францию, Англию. После возвращения в Петербург перед Айвазовским открылась возможность блестящей карьеры: он был зачислен в Главный морской штаб, Академия художеств присвоила ему в 1844 г. звание академика, в 1847 г. он стал профессором. Но художник отказался от блеска и суеты столичной жизни и поселился в Крыму, в родной Феодосии. Здесь и провел он бóльшую часть своей жизни, написал лучшие свои картины.

Громадная, пенящаяся по гребню волна неотвратимо надвигается на затерянный в безбрежном бурном океане обломок мачты, за который судорожно цепляются люди, спасшиеся после кораблекрушения. За первой волной встает вторая, еще более грозная, а тем временем первые лучи восходящего солнца пронизывают водную толщу, и кипение ярких красок — зеленых, синих, фиолетовых, розовых — смешивается с кипением морской стихии... Это — «Девятый вал», одна из самых известных картин молодого Айвазовского (1850, ГРМ). Она свидетельствует и об изощренном профессиональном мастерстве живописца, и о романтическом складе его творчества в этот период. Грозной,

И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.



появляется пейзаж конкретной местности — берега Женевского озера. В небольших по размерам графических и живописных произведениях нидерландца И. Патинира, немцев *А. Дюрера* и А. Альтдорфера пейзаж начинает беспредельно господствовать над сценами переднего плана. В это же время выявляется различие подхода к образу природы у итальянских художников и мастеров Северного Возрождения. В картинах итальянцев А. Мантеньи, Пьеро делла Франческа, Джорджоне, Леонардо да Винчи, *Тициана* природа гармонически созвучна человеку, большое место у них занимает архитектурная среда. У нидерландских мастеров *Я. ван Эйка,* Хуго ван дер Гуса и других, а также у немцев А. Дюрера, М. Нитхардта, А. Альтдорфера, Л. Кранаха Старшего нередко встречаются образы дикой природы, словно растворяющей в себе человеческие фигуры. В середине XVI в. в пейзажных циклах *П. Брейгеля Старшего* грандиозность видения мира сочетается с глубочайшим проникновением в специфику народной жизни, неотделимой от жизни окружающей человека природы. Таковы его картины из серии «Времена года» «Возвращение стад» и «Охотники на снегу» (обе—1565, Венский музей истории искусства).

В XVII в. в искусстве *классицизма* оформи-

величественной, но слепой в своей ярости стихии здесь противостоит хрупкий, слабый в сравнении с ней, но наделенный силой духа и мужеством человек. Многие свои картины Айвазовский посвятил подвигам русских моряков («Чесменский бой», «Наваринский бой», обе — 1848).

Темы кораблекрушений, морских катастроф и в дальнейшем часто привлекали Айвазовского, но в 70—80-е гг. его творчество под влиянием искусства передвижников приобретает более спокойный и реалистический характер. Изображая море в постоянном движении, в непрерывной изменчивости, он создал произведения, лишенные сюжетной занимательности и внешнего эффекта, привлекательные мощью и внутренней красотой величественных морских просторов. Таковы, например, картины «Черное море» (1881), «Среди волн» (1889), где только два «действующих лица»: бурное море и покрытое облаками небо разыгрывают извечную драму борьбы двух стихий.

В историю русского искусства Айвазовский вошел как крупнейший маринист, красочно и взволнованно воспевший красоту необъятных морских просторов. Дом и мастерская художника, завещанные им Феодосии, превращены в музей, Картинную галерею имени И. К. Айвазовского. Здесь собраны многие произведения Айвазовского, его учеников и других художников, посвятивших свое творчество морю и Крыму.

И. И. Шишкин. Лесные дали. 1884. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ИВАН ИВАНОВИЧ ШИШКИН (1832—1898)



На берегу Камы, в среднем ее течении, в окружении густых хвойных лесов стоит небольшой город Елабуга. Здесь, в семье небогатого купца родился Иван Иванович Шишкин — будущий выдающийся русский пейзажист. Суровая и мощная природа Приуралья, величественная красота сосновых боров и рощ покорили юного Шишкина. Эта верность родной природе, стремление научиться запечатлевать ее на полотне привели двадцатилетнего юношу сначала в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, а затем — в Петербургскую Академию художеств.

Пристальное, по тщательности и кропотливости сравнимое с научным, изучение природы отточило талант художника, выдвинуло его в ряды лучших пейзажистов. Но сила шишкинских полотен не в том, что они почти с фотографической точностью воспроизводят знакомые ландшафты среднерусской полосы. Искусство художника гораздо глубже и содержательнее. В картине «Рожь» (1878, ГТГ) колышащееся под свежим ветром море колосьев, полевая дорога, уводящая вдаль, к возвышающимся на заднем плане соснам-великанам, порождают мысли о русском приволье, о бескрайних просторах полей, создают обобщенный, эпический образ русской природы. Былинным величием веет от лесных пейзажей Шишкина, более всего любившего изображать могучие вековые дубы («Дубы»), стройные золотящиеся на солнце сосны («Сосновый бор», «Корабельная роща»). Не обходил Шишкин вниманием и потайные уголки леса. Он не искал в природе «красивые», «изящные» мотивы: наоборот, предметом искусства он делал, как в картине «Лесная глушь» (1872, ГРМ), и затянутую тиной болотистую лужу, и поросший бурым мхом валежник. Жизненная правда, соединенная с силой эпического обобщения, придала шишкинским пейзажам подлинно народный, демократический характер. Недаром на выставках Товарищества передвижников (Шишкин был одним из его основателей) они привлекали пристальное внимание передовой общественности.

Изумительное знание природы, «анатомии» русского леса сказалось и в графике Шишкина. Его многочисленные рисунки пером и карандашом, офорты, изображающие отдельные растения или целые композиции, остаются непревзойденными образцами графического пейзажа. Благодаря Шишкину русский пейзаж поднялся до уровня глубоко содержательного и демократического искусства.





И. И. Левитан. Март. 1895. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ИСААК ИЛЬИЧ ЛЕВИТАН (1860—1900)



В Московском училище живописи, ваяния и зодчества Левитан был учеником А. К. Саврасова. В собственном творчестве он продолжает линию лирического пейзажа, основоположником которого в русской живописи был его учитель. Уже первое произведение, написанное Левитаном при окончании училища, — «Осенний день. Сокольники» (1879) было замечено и куплено П. М. Третьяковым. В цикле работ начала 80-х гг., выполненных в Звенигороде, Левитан выступает мастером камерного этюда. Поездки на Волгу во второй половине 1880-х гг. пробудили тяготение к панорамным видам, открытым далеким горизонтам, сообщив живописи Левитана широкое дыхание («Вечер на Волге», 1888; «После дождя. Плёс», 1889).

Пейзаж Левитана часто именуется «пейзажем настроения». Природа изображается в нем так, как видит ее рассеянный взгляд человека, целиком поглощенного каким-либо душевным состоянием и замечающего вокруг лишь то, что звучит в лад с этим состоянием. Все видимое превращается в эхо настроений — тревоги, умиротворенности, меланхолии, скорби. Настроения же — явления подвижные, склонные к изменчивости, и потому в пейзажах Левитана мы не найдем тщательной отделки объемной формы предметов. Передача формы предметов, их цветового «тембра» дается обобщенно — живописными цветовыми пятнами. Так написаны картины «Март» и «Золотая осень» (обе — 1895), знаменующие высшую точку в развитии русского лирического пейзажа.

Среди пейзажей Левитана выделяется группа произведений, где настроение переводится в план раздумий о судьбе человека, судьбе России. Такова знаменитая «Владимирка» (1892) — картина, изображающая дорогу, по которой издавна гнали ссыльных в Сибирь. Грустная поэзия русских дорог, многократно воспетая в народных песнях и стихах, нашла у Левитана глубокое живописное претворение.

К пейзажам с «философской программой» относится картина «Над вечным покоем» (1894). Это словно бы край земли, царство безмолвия, навевающее мысли о вечности и смерти. Разительный контраст к ней — незавершенное полотно «Озеро. Русь» (1900) — собирательный образ русской природы, ликующий гимн красоте родной земли. Творчество Левитана оказало заметное воздействие на следующее поколение пейзажистов.

Н. М. Ромадин. Тишина. 1955.
Холст, масло.



лись принципы идеального пейзажа, в котором главное место занял образ природы, подчиненной законам разумного устройства мироздания. В творчестве французского живописца Н. Пуссена идеальный пейзаж относится к героическому виду. В него включаются сцены из античной мифологии. Таков «Пейзаж со сценой единоборства Геркулеса и Какуса» (1649, ГМИИ). В картинах К. Лоррена преобладает идиллический характер («Похищение Европы»). Наоборот, в пейзажах художников барокко воспевается стихийная мощь природы. Человек живет с ней в неразрывном единстве, а сама природа проникнута ощущением вечной борьбы стихий. Таков пейзаж в картине «Возчики камней» (ок. 1620, ГЭ) *П. П. Рубенса.* В пейзажных этюдах с натуры *Д. Веласкеса* появляются элементы пленэра, т. е. воспроизведения изменений воздушной среды под воздействием солнечного света и атмосферы (два пейзажа виллы Медичи, 1650—1651, Прадо, Мадрид). Голландские живописцы (Я. ван Гойен, Я. ван Рёйсдал, *Рембрандт,* Я. Вермер Делфтский) разрабатывали систему валёров (см. *Живопись*), световоздушную перспективу. Мир родной природы предстает на их картинах в своей изменчивости. Он необычайно близок человеку, обжит им. На картинах голландских живописцев мы видим и песчаные дюны, и болота, и бескрайние, уходящие вдаль поля с одинокими мельницами на горизонте. Очень большое внимание они уделяют изображению неба и бегущих по нему облаков. Таковы картины Я. ван Рёйсдала «Вид деревни Эгмонд» (ГМИИ), Я. ван Гойена «Вид реки Ваал у Неймегена» (1649, ГМИИ). Я. Вермера Делфтского привлекает скромная улица его родного Делфта («Уличка», Государственный музей, Амстердам), а М. Хоббема — спокойные солнечные уголки леса («Лес», ГЭ). Голландскими мастерами создан тип морского пейзажа — марины.

В XVII и XVIII вв. распространяется пейзаж, с топографической точностью воспроизводящий виды отдельных местностей и особенно

КАК РИСОВАТЬ ПЕЙЗАЖ



Первые опыты работы над пейзажем лучше начинать с набросков.

Возьмите альбом или пачку бумаги, укрепленную на дощечке, рамку-видоискатель, карандаш и идите «на разведку». Вот дорога уходит вдаль, по сторонам — изгороди и деревья над ними. Ваша задача — найти хорошее композиционное решение увиденного мотива.

Когда набросков накопится порядочно, а главное, вы почувствуете, что отбирать мотив стало легче, сделайте рисунок покрупнее на листе бумаги размером 30×40 см. Можно после начальных контурных линий покрыть рисунок ровным серым тоном акварели, кроме самого светлого места. Затем, дав рисунку просохнуть, проработайте его карандашом, начиная с самых темных мест и постепенно переходя к более светлым. Сначала работайте над крупными формами, не обращая внимания на детали. Прищуривайтесь, глядя на натуру,— так мелочи не будут «лезть в глаза».

Рисуя дали, смотрите на предметы первого плана, все время сравнивайте. Помните — вдали темное будет значительно светлее, чем вблизи; светлое тем светлее, чем ближе. Значит, и контрасты сильнее вблизи.

Обычная ошибка начинающих — слишком высокое положение горизонта по сравнению с предметами первого плана. Избежать ее легко, если сначала наметить линию горизонта и к ней «привязать» какой-нибудь предмет, находящийся близко. Не мельчите рисунок, ищите отношения крупных масс, но и не пренебрегайте деталями. Главное, чтобы они соотносились с целым.

городов. Замечательными мастерами топографически точных городских видов — ведут были итальянцы Каналетто и Б. Беллотто. Во многих музеях мира можно увидеть их картины с видами городов Европы. В России мастером ведуты был живописец Ф. Я. Алексеев, создавший многочисленные картины с видами Петербурга и Москвы, среди которых особенно выделяется «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794, ГТГ).

В первой половине XIX в. в живописи *романтизма* пробуждается интерес к передаче различных состояний природы, своеобразию национального пейзажа, проблемам пленэра. Крупный вклад в дальнейшее развитие пейзажной живописи внес англичанин Дж. Констебл, писавший свои картины целиком с натуры, умело передававший свежесть зелени, облачное небо, разный характер освещения в различное время дня («Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов», ок. 1834, ГМИИ), а также французские пейзажисты барбизонской школы. Барбизонцы (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. В. Диаз и др.) открыли красоту сельской Франции, простой, благожелательной человеку природы («В лесу Фонтенбло», «Вид в Барбизоне» Т. Руссо, обе в ГМИИ). Близким барбизонцам по своим художественным исканиям был К. Коро, запечатлевший изменчивые состояния природы, стремившийся с помощью валёров создать ощущение вибрирующей воздушной среды («Воз сена», ок. 1865—1870, ГМИИ).

Романтические традиции играют важную роль в русском пейзаже середины XIX в., особенно в пейзажах М. Н. Воробьева и маринах *И. К. Айвазовского*. Интерес к пленэру, стремление к философскому осмыслению природы ярко проявились в пейзажных этюдах *А. А. Иванова* («Ветка», ГТГ). Расцвет русского реалистического пейзажа связан с деятельностью передвижников. Он приобретает эпический размах в полотнах И. И. Шишкина, лирическую насыщенность у А. К. Саврасова («Грачи прилетели», 1871, ГТГ), напряженно-драматический оттенок у Ф. А. Васильева («Перед дождем», 1869, ГТГ). Целый этап в развитии лирического пейзажа составило творчество И. И. Левитана («Март», 1895; «Весна. Большая вода», 1897; обе в ГТГ), нередко поднимавшегося до возвышенного социально-философского истолкования пейзажного мотива («Владимирка», 1892; «Над вечным покоем», 1894; обе в ГТГ).

Пленэрная живопись, интерес к изменчивой световоздушной среде ярко проявились в творчестве мастеров *импрессионизма*. Они «портретировали» не только сельскую, но и городскую среду, создали многогранный и динамичный образ современного города («Бульвар капуцинок в Париже» К. Моне, 1873, ГМИИ). Мастера постимпрессионизма перерабатывают принципы импрессионистов. П. Сезанн утверждает монументальность, первобытную мощь природы («Гора Сент-Виктуар», многие варианты), а В. ван Гог наделяет пейзажные образы тревожным, нередко трагическим эмоциональным значением («Красные виноградники в Арле», 1888, ГМИИ).

В искусстве XX в. признанными мастерами пейзажа стали художники прогрессивных направлений, опирающиеся на реалистическую традицию мирового искусства (Р. Кент и Э. Уайет в США, Р. Гуттузо в Италии, живописец-абориген А. Наматжира в Австралии и др.).

Для советского пейзажа, проникнутого духом *социалистического реализма,* свойственны жизнеутверждающие образы, воспевающие красоту родной природы и красоту преобразованной трудом советских людей земли. Многие корифеи советской пейзажной живописи, такие, как В. Н. Бакшеев, И. Э. Грабарь, Н. П. Крымов, А. В. Куприн, А. А. Рылов, *М. С. Сарьян,* П. В. Кузнецов, К. Ф. Юон, начали свой творческий путь еще до Великой Октябрьской социалистической революции. В годы Советской власти произведения этих мастеров наполнились новым содержанием, отразили этапы строительства социализма в нашей стране. Уже в 1920-е гг. зародился советский индустриальный пейзаж (Б. Н. Яковлев «Транспорт налаживается», 1923, ГТГ), возник тип пейзажа с изображением памятных для нашего народа мест (пейзажи В. К. Бялыницкого-Бирули с видами Горок Ленинских и Ясной Поляны). В 1930—1950-е гг. были созданы обобщающие пейзажи новой социалистической Родины (Г. Г. Нисский «Подмосковье. Февраль», 1957, ГТГ; *У. Тансыкбаев* «Утро Кайрак-Кумской ГЭС», 1947, Музей искусства народов Востока; Ю. И. Пименов «Новая Москва», 1937, ГТГ, и др.). Впечатляющие образы природы создали Л. И. Бродская, *С. В. Герасимов,* А. М. Грицай, Н. М. Ромадин в РСФСР, М. С. Сарьян в Армении, С. А. Чуйков в Киргизии, И. И. Бокшай, *А. А. Шовкуненко,* Т. Н. Яблонская на Украине, Т. Т. Салахов в Азербайджане и многие другие мастера. Активно работают в области пейзажа В. Ветрогонский, Г. Зазаров, А. Бородин, П. Обросов, А. Пантелеев, Й. Шважас (индустриальный и городской пейзаж), Э. Калнынь (марина). Иногда, как в триптихе К. Муллашева «Земля и время. Казахстан», пейзаж становится основой эпического образа родной страны. Произведения советских пейзажистов служат действенным средством воспитания советских людей в духе любви и преданности своей социалистической Родине.

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

Со словом «первобытный» многие связывают представление о чем-то примитивном, неказистом, грубом. Однако о первобытном изобразительном искусстве такого не скажешь. Потому что уже десятки тысяч лет тому назад произведения многих безымянных художников отличались высоким мастерством исполнения и замечательной выразительностью.

Первые памятники искусства появились в период позднего палеолита (ок. 30—40-го тысячелетия — 10—8-го тысячелетия до н. э.).

Человек позднего палеолита был прежде всего охотником, его художественное творчество вдохновлялось окружающей природой, богатым животным миром и было посвящено главным образом охоте. Рисунки первобытного человека не только художественная ценность: они помогают археологам воссоздать далекую историю человечества, позволяют судить о флоре и фауне, о климате Земли тех времен, об образе жизни наших предков. Изображения на стенах древних пещер удивительно точно схватывают характерные особенности, повадки и движения быков, бизонов.

В 1956—1957 гг. французский ученый Анри Лот обнаружил в Сахаре, самой большой пустыни нашей планеты, подлинный «музей» доисторического искусства. Здесь, на склонах Тассили (точнее — Тассилин-Аджера), на месте древних поселений людей, сохранилось огромное количество рельефов и росписей. Мастерски исполненные изображения, повествующие об охоте на слонов, жирафов и других животных, говорят о том, что в те далекие времена там, где ныне бесплодные пески, была цветущая земля, полная жизни.

С каждым годом обнаруживаются все новые места обитания наших предков на территории многих стран, расширяются представления об их изобразительных возможностях. Большую работу ведут в этом направлении советские археологи. Так, недавно ими было открыто верхнепалеолитическое поселение в районе восточных отрогов Кузнецкого Алатау, около деревни Малая Сыя. Здесь обнаружены скульптуры, возраст которых — около 35 тыс. лет.

Первобытные художники стали основоположниками всех видов изобразительного искусства: *графики* (рисунки и силуэты), *живописи* (изображения в цвете, выполненные минеральными красками), *скульптуры* (фигуры, высеченные из камня или вылепленные из глины). Преуспели они и в декоративном искусстве — резьбе по камню и кости, рельефах.

Ранние произведения первобытного искусства были схематическими и статичными, как, например, рисунки звериных голов на известняковых плитах в пещерах Ла-Феррасси (Франция).

Фрагмент росписи «Зала быков» из пещеры Ласко (палеолит). Франция.



В течение тысячелетий совершенствовалась техника изображения. Если рисунки раннего ориньяка (33—19-е тысячелетие до н. э.) еще крайне примитивны, то относящиеся к позднему ориньяку, например те, что украшают пещеры Ласко во Франции, гораздо динамичнее, живее.

В эпоху солютре (ок. 18—15-го тысячелетия до н. э.) часто встречаются скульптурные изображения животных, их найдено множество и на территории СССР — в местах стоянок древнего человека. Период высшего расцвета палеолитического искусства — эпоха мадлен (ок. 15—8-го тысячелетия до н. э.), когда появляются объемные изображения мамонтов, северных оленей, бизонов, кабанов в движении, в характерных позах. Примером могут служить росписи пещер: Альтамира (Испания), Фон-де-Гом, Монтиньяк, Комбарелль, Нио (Франция), Каповая (СССР) и др.

Более поздние этапы развития первобытной культуры относятся к мезолиту (среднекаменному веку), неолиту (новому каменному веку) и ко времени распространения первых металлических орудий (медно-бронзовому веку). От присвоения готовых продуктов природы первобытный человек постепенно переходит к более сложным формам труда, наряду с охотой и рыболовством начинает заниматься земледелием и скотоводством. Появились луки, стрелы, глиняная посуда, усовершенствованные каменные орудия, отдельные предметы из металла.

Люди постепенно овладевают различными строительными материалами, задумываются над вопросами планировки жилых сооружений — так зарождаются зачатки *архитектуры*.

В рисунках этого периода сохраняются черты схематизации и в то же время налицо стремление зримо передать то или иное действие, событие, как, например, в наскальных росписях в Вальторте (Испания), в Северной и Южной Африке, в Узбекистане (ущелье Зараут-

Сай). Все чаще встречаются изображения людей, участвующих в охоте или военных столкновениях. Нередко рисунки вырезаются на скалах или отдельных камнях — их называют петроглифами или каменными письменами. Много петроглифов найдено в Карелии, по берегам Белого моря и Онежского озера, в Кобыстане (недалеко от Баку).

В искусстве получает широкое развитие *орнамент*. Им украшены, например, трипольские керамические изделия (так называемая трипольская культура, которая была распространена в 3—2-м тысячелетиях до н. э. по среднему и нижнему течению Днепра, по Днестру и в Западной Украине). В трипольских поселениях были распространены также глиняные статуэтки людей и животных.

К концу первобытной эпохи появился новый вид архитектурных сооружений — крепости. Чаще всего это сооружения из огромных грубо отесанных камней, которые сохранились во многих местах Европы и в Закавказье. А в средней, лесной полосе Европы со второй половины первого тысячелетия до н. э. распространились городища — поселения, укрепленные земляными валами, бревенчатыми оградами и рвами.

Широкое развитие получили также мегалитические (т. е. возведенные из громадных камней) постройки: менгиры — вертикально врытые в землю длинные (до 4—5 м) камни; дольмены — гробницы, сложенные из вертикальных каменных глыб, покрытых плоской плитой; кромлехи — культовые сооружения в виде круглых оград из огромных камней.

В поздний период первобытного общества развивались художественные ремесла: изготовлялись золотые и серебряные украшения, изделия из бронзы, мелкая пластика.

Искусство первобытной эпохи послужило основой для дальнейшего развития мирового искусства. Однако его изучение не завершено и, по-видимому, не завершится никогда: каждый год археологи, искусствоведы обнаруживают повсюду на земном шаре все новые и новые замечательные рисунки и скульптуры, созданные далекими нашими предками. И — кто знает! — может быть, самые прекрасные их произведения еще не найдены.

ПЕРЕДВИЖНИКИ (ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК)

Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ) было учреждено в 1870 г. Первая выставка открылась в 1871 г. Это событие имело свою предысторию. В 1863 г. в Петербургской Академии художеств произошел так называемый «бунт 14-ти». Группа выпускников Академии, возглавляемая *И. Н. Крамским,* заявила протест против традиции, согласно которой конкурсная программа ограничивала свободу выбора темы произведения. Требования молодых художников выражали желание обратить искусство к проблемам современной жизни. Получив отказ Совета Академии, группа демонстративно вышла из Академии и организовала Артель художников по типу рабочей коммуны, описанной в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Так передовое русское искусство освободилось от официальной опеки придворной Академии.

К началу 1870-х гг. демократическое искусство прочно завоевало общественную трибуну. Оно имеет своих теоретиков и критиков в лице И. Н. Крамского и В. В. Стасова, поддерживается материально П. М. Третьяковым, который в это время в основном приобретает произведения новой реалистической школы (см. *Третьяковская галерея*). Наконец, имеет свою выставочную организацию — ТПХВ. Новое искусство получало, таким образом, более широкую аудиторию, которую в основном составляли разночинцы. Эстетические воззрения передвижников сформировались в предшествующее десятилетие в обстановке общественной полемики о путях дальнейшего развития России, порожденной неудовлетворенностью реформами 1860-х гг.

Представление о задачах искусства будущих передвижников формировалось под влиянием эстетики Н. Г. Чернышевского, провозгласившего достойным предметом искусства «общеинтересное в жизни», которое понималось художниками новой школы как требование остросовременных и злободневных тем.

Расцвет деятельности ТПХВ — 1870-е — начало 1890-х гг. Выдвинутая передвижниками программа народности искусства выражалась в художественном освоении различных сторон народной жизни — в изображении типических событий этой жизни, часто с критической тенденцией («Земство обедает» Г. Г. Мясоедова, 1872, ГТГ; «Встреча иконы» К. А. Савицкого, 1878, ГТГ).

Однако свойственный искусству 1860-х гг. критический пафос, сосредоточенность на проявлениях социального зла уступает место в картинах передвижников более широкому освещению народной жизни, направленному и на положительные ее стороны. Передвижники показывают не только бедность, но и красоту народного быта («Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» В. М. Максимова, 1875, ГТГ), не только страдание, но и стойкость перед лицом жизненных невзгод, мужество и силу ха-

ВАСИЛИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ ПЕРОВ (1834—1882)



В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Хмурый зимний ландшафт, тощая, понурая лошаденка, с трудом вытягивающая на пригорок тяжелые сани, придавленная несчастьем крестьянка, дети, с двух сторон прижавшиеся к грубо сколоченному гробу... С детства запоминается этот образ беспросветного народного горя, с огромной, обобщающей силой воплощенный в картине В. Г. Перова «Проводы покойника» (ГТГ). Полотно написано в 1865 г., в эпоху подъема демократического движения в России. Одним из первых среди русских художников Перов воспринял эстетику революционных демократов Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, выдвинувших перед искусством задачу общественного служения, обосновавших его право на вынесение «приговора жизни». Перов стал одним из основоположников «обличительного жанра» в живописи, крупнейшим мастером критического реализма.



Произошло это не случайно. Перов родился в семье провинциального прокурора, человека либерального и свободомыслящего, с детства был близок к простому народу. Грамоте он учился у дьячка, потом — в народном училище. 18-летним юношей он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, и демократическая атмосфера этого учебного заведения окончательно сформировала художественные взгляды и общественную позицию молодого живописца. С едким сарказмом бичует он безнравственность и ханжество духовенства в своих ранних произведениях «Сельский крестный ход на пасхе» (1861) и «Чаепитие в Мытищах» (1862). Горячее сочувствие «униженным и оскорбленным», протест против уродства современной жизни определили замысел таких картин, как «Тройка» («Ученики-мастеровые везут воду», 1866), «Последний кабак у заставы» (1868). В картине «Утопленница» (1867) скупыми живописными средствами и точно найденным композиционным решением художник придал заурядному эпизоду из «полицейской хроники» характер высокой человеческой трагедии.

С 1870-х гг. главное место в творчестве Перова заняла портретная живопись. Пронзительно-проницательными глазами всматривается в мир драматург А. Н. Островский (1871). Мучительны раздумья о жизни, о человеческом страдании писателя Ф. М. Достоевского (1872). В этом портрете художник создал образ русского интеллигента, «общественной совести» своего времени. Все перечисленные картины Перова хранятся в Москве, в Третьяковской галерее.

Творчество Перова оставило глубокий след в истории русского искусства. Тема народных страданий, искусство реалистического психологического портрета развивались современниками и последователями Перова, членами Товарищества передвижных художественных выставок, одним из основателей и руководителей которого был Перов.



рактера («Бурлаки на Волге» *И. Е. Репина*, 1870—1873, ГРМ), богатство и величие родной природы (произведения А. К. Саврасова, А. И. Куинджи, *И. И. Левитана, И. И. Шишкина*), героические страницы национальной истории (творчество *В. И. Сурикова*) и революционного освободительного движения («Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди» И. Е. Репина). Стремление шире охватить различные стороны общественной жизни, выявить сложное переплетение положительных и негативных явлений действительности влечет передвижников к обогащению жанрового репертуара живописи: наряду с бытовой картиной, господствовавшей в предшествующее десятилетие, в 1870-е гг. значительно воз-



ИВАН НИКОЛАЕВИЧ КРАМСКОЙ (1837—1887)

В один из последних дней 1872 г. посетители, заполнившие залы только что открывшейся в Петербурге второй передвижной выставки, неизменно останавливались перед большим полотном художника И. Н. Крамского «Христос в пустыне» (ныне в ГТГ). В мрачный, дикий ландшафт каменистой пустыни словно вросла неподвижная фигура сидящего человека. Зрители были захвачены эмоциональной выразительностью и монументальным величием образа. Многие из них правильно поняли замысел художника: не простую иллюстрацию к евангельскому эпизоду видели они перед собой, а картину-символ, воплотившую проблему выбора жизненного пути, вставшую перед честными русскими людьми в 70-х гг. XIX в. Жертвовать ли собой ради борьбы за справедливость, за высшие идеалы, или поддаться чувству самосохранения, замкнуться в личном благополучии?

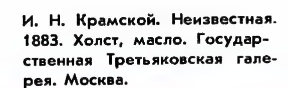
Вся жизнь и творчество Крамского — ответ на этот вопрос. Художник большого творческого темперамента, глубокий и оригинальный мыслитель, он всегда боролся за передовое реалистическое искусство, за его идейность и демократическую содержательность. В 1863 г. именно он был инициатором «бунта 14-ти», когда лучшие ученики Академии художеств отказались писать программные выпускные работы на надуманные, лишенные социального содержания мифологические темы и организовали своеобразную коммуну — Артель художников. С 1870 г. Крамской — учредитель и идейный вождь Товарищества передвижных художественных выставок, страстный пропагандист реализма в искусстве.

Не только в таких монументальных полотнах, как «Христос в пустыне», отразились неустанные поиски художником идеала гражданственности и демократичности. Может быть, в еще большей мере воплощены они во многих портретах современников, написанных Крамским в 60—70-е гг. Интеллигент-разночинец, идущий нелегким путем жизненных испытаний, внимательно и требовательно всматривающийся в окружающий мир,— таким предстает художник в «Автопортрете» (1867, ГТГ). Это не просто портрет, а портрет-обобщение, в котором через индивидуальное, присущее, казалось бы, только модели, передано нечто всеобщее, закономерное, характерное для всех лучших людей эпохи. Тот же удивительный сплав психологически неповторимого и типичного для своего времени в портретах Л. Н. Толстого (1873) и Н. А. Некрасова (1877; оба — ГТГ).

Особое место в портретном творчестве Крамского занимают образы крестьян. Не темных, задавленных нуждой людей изображает он, а знающего себе цену, готового постоять за себя «Полесовщика» (1874, ГТГ) или обаятельного в своем мудром лукавстве Мину Моисеева (1882, ГРМ; этюд к картине «Крестьянин с уздечкой», 1883, Государственный музей русского искусства, Киев).

В 80-е гг. художник создает несколько интересных работ, раскрывающих новые стороны его дарования: «Лунная ночь» (1880), «Неизвестная» (1883), «Неутешное горе» (1884; все в ГТГ).

И. Н. Крамской приветствовал все новое и передовое, что появлялось в русском искусстве 70—80-х гг. «Искусство обширно и неисчерпаемо. С каждым новым поколением открываются новые горизонты и новые пути»,— писал он. Жизнь и творчество «рыцаря реализма» оставили глубочайший след в душе современников. «Русским гражданином» называл его И. Е. Репин, продолжатель лучших традиций искусства Крамского.


И. Н. Крамской. Неизвестная. 1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



К. А. Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге. 1874. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ РЕПИН (1844—1930)



С творчеством И. Е. Репина связаны высшие достижения реализма второй половины XIX в. Репин родился в селе Чугуеве Харьковской губернии. Первоначальные навыки живописного ремесла получил у местных украинских иконописцев. Формирование Репина как художника-гражданина происходило под влиянием передовой демократической эстетики и критики. Особое влияние на него оказали И. Н. Крамской и В. В. Стасов.

Произведением, сразу выдвинувшим Репина в первый ряд русских художников, стала картина «Бурлаки на Волге» (1870—1873, ГРМ). Картина пробуждала не только сострадание к угнетенному рабским трудом народу, но и веру в его силы, способность к борьбе против угнетения.

По возвращении Репина в 1876 г. из поездки во Францию начинается период высшего расцвета его творчества. Он выступает как портретист, мастер бытовой и исторической картины. Портрет был не только ведущим жанром, но и подосновой творчества Репина вообще. При работе над большими полотнами он систематически обращался к портретным этюдам для выяснения облика и характеристики персонажей. Таковы «Протодьякон» (1877) и «Горбун» (1881, ГРМ), портреты, связанные с картиной «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883, ГТГ). Как и в «Бурлаках на Волге», но в более масштабной форме, здесь проявилось великое умение Репина чувствовать и передавать стихийную жизнь массы, толпы людей, не теряя при этом индивидуального, портретного своеобразия каждого лица. Характеристики привилегированной части толпы — помещицы, купца, священника отмечены духом социально-критической иронии. В образной трактовке простых людей, нищих, странников Репин остается гуманистом и реалистом, видящим и нравственное превосходство народа, и его заблуждения. Фальшивому благочестию сытой публики противопоставлена глубоко искренняя, но слепая надежда обездоленных прорваться к своей правде в мире угнетения и несправедливости.

Вслед за В. Г. Перовым и И. Н. Крамским Репин продолжает создание галереи образов выдающихся представителей русской общественной мысли, науки и культуры. В лучших своих портретах — В. В. Стасова, Л. Н. Толстого, М. П. Мусоргского Репин достигает жизненной полноты и многогранности характеристики благодаря удивительной композиционной изобретательности и активности изобразительных средств, чуждых пристрастия к какой-либо

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



одной манере: она всегда сообразуется с «манерой»— повадкой, осанкой, темпераментом — портретируемого лица.

Одна из главных тем жанровых полотен Репина — типичные моменты жизни русского революционера-народника («Арест пропагандиста», 1880—1892; «Отказ от исповеди», 1879—1885 и «Не ждали», 1884—1888, все в ГТГ). В отраженной художником в картине «Не ждали» гамме психологических реакций на событие — изумления, недоверия, радости — безусловно доминирует немой диалог взглядов матери и возвратившегося из ссылки сына. Герой картины, отрекшись от прошлого, ждет не сострадания и прощения, а понимания и оправдания необходимости той жертвы во имя долга перед народом, который когда-то заставил его покинуть родной дом. Признание семьей гражданского подвига отца, брата, сына выдвигается Репиным как проблема, имеющая широкое общечеловеческое значение.

Склонность к психологическому драматизму в обрисовке ситуаций сказывается и в исторической живописи Репина. Художник стремится показать исторических героев в мгновения предельной душевной напряженности. Эта тенденция достигает кульминации в картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ). Содержание картины помимо конкретного исторического правдоподобия ситуации и характеров, говорит о «вечной» коллизии наказания деспота мукой раскаяния за невинно пролитую кровь. В картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878 — 1891, ГРМ)—иная мысль, свзанная с поисками жизнеутверждающего идеала, героических характеров.

Последний высокий взлет репинского таланта относится к началу XX в., когда художник работает над грандиозным групповым портретом-картиной «Торжественное заседание Государственного Совета» (1901—1903, ГРМ), выполнив серию этюдов, отличающихся замечательной остротой характеристики и живописной свободой.

Подлинный гражданский пафос, демократизм, выражающийся не только в глубоком понимании и изображении народной жизни, но в ясности и доступности самого изобразительного языка, высочайшее реалистическое мастерство, правда характеров, интерес к животрепещущим вопросам современности — залог непреходящей ценности искусства Репина.

В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ СУРИКОВ (1848—1916)



Выдающийся мастер исторической живописи В. И. Суриков родился в Красноярске. Его предки по отцовской линии пришли в Сибирь с Дона в дружине Ермака.

В 1869 г. Суриков поступает в Петербургскую Академию художеств, где учится у известного педагога П. П. Чистякова. Уже во время учебы в Академии Суриков проявляет интерес к исторической живописи. Многоукладность российской действительности, где, наряду с общественными силами новой буржуазной формации, существовали слои, сохранявшие верность патриархальным традициям, уходящим корнями в допетровскую Русь, сыграла большую роль в формировании такого исключительного явления, как историческая картина Сурикова.

Первое значительное полотно Сурикова — «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ). Не самую казнь, а «торжественность последних минут перед казнью» хотел, по его словам, передать художник в картине. Сами стрельцы полны ощущением неизбежности совершающегося: конфликт приобрел характер независимого от воли и желания людей трагического противостояния двух миров — старой Руси и петровской России.

Суриков широко пользуется средствами эмоционального воздействия, языком поэтических уподоблений, контрастов, композиционной «рифмовки». Таков, например, контраст асимметричных живописных форм собора Василия Блаженного и подчеркнутой горизонтальной линейности кремлевских стен, соответствующий смысловому противопоставлению стихийной толпы, окружающей стрельцов, и регулярного войска Петра I, выстроенного справа вдоль стен. Мглистый сумрак раннего утра, в котором еще виден свет горящих свечей, создает образ трудного, мучительного рождения нового дня и воспринимается как поэтическая метафора, обобщенно выражающая смысл исторической минуты — «начало славных дней Петра мрачили мятежи и казни» (А. С. Пушкин).

В картине «Меншиков в Березове» (1883, ГТГ) показан сподвижник Петра I в опале.

«Боярыня Морозова» (1887, ГТГ) — вершина творчества Сурикова, его великолепного живописного мастерства. Но живописная красота здесь не самоцель, она служит характеристике исторической реальности, глубокому раскрытию замысла картины. Перед нами Русь XVII в. — яр-

В. Е. Маковский. Свидание. 1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



растает роль портрета и пейзажа, а позже — исторической живописи. Следствием этого процесса явилось взаимодействие жанров — в бытовой картине усиливается роль пейзажа, развитие портрета обогащает бытовую живопись глубиной обрисовки характеров, на стыке портрета и бытовой картины возникает такое оригинальное явление, как социально-бытовой портрет («Полесовщик» И. Н. Крамского; «Кочегар» и «Курсистка» Н. А. Ярошенко). Развивая отдельные жанры, передвижники в качестве идеала, к которому должно стремиться искусство, мыслили единство, синтез всех жанровых слагаемых в форме «хоровой картины», где главным действующим лицом выступала бы масса народа. Такой синтез в полной мере был осуществлен уже в 1880-х гг. И. Е. Репиным и В. И. Суриковым, творчество которых

Н. А. Ярошенко. Курсистка. 1883. Холст, масло. Калужский областной художественный музей.



кая, цветная, праздничная. В таком контексте темное пятно одежд боярыни Морозовой воспринимается как диссонанс, усиливающий ощущение драматизма момента. Связи со старой верой не порваны, а только рвутся. Это отзывается болью, испугом, злорадством, тяжкой думой — целой гаммой противоречивых чувств в сердцах людей. Переломные этапы истории порождают раскол в обществе, в душе народа, но в этих страданиях сказываются глубинные черты национального характера — мужество, самоотверженность, бесстрашие перед лицом испытаний, сочувствие чужому горю.

С начала 1890-х гг. Суриков от трагически заостренных исторических сюжетов переходит к освещению героических страниц национальной истории. В «Покорении Сибири Ермаком» (1895, ГРМ) вместо героев-жертв, таких, как стрельцы, опальный Меншиков или боярыня Морозова, — победоносная дружина Ермака под развевающимися стягами. Окончательная разрядка трагического напряжения по сравнению с историческим циклом 1880-х гг. — в картине «Переход Суворова через Альпы» (1899, ГРМ). Если в картинах 1880-х гг. сила исторических обстоятельств одолевала героический характер, то в картинах 1890-х гг. сила характера торжествует над драматизмом исторических обстоятельств. Последнее крупное полотно Сурикова — «Степан Разин» (1903—1910, ГРМ).

представляет собой вершины передвижнического реализма.

Особая линия в искусстве передвижников — творчество Н. Н. Ге и И. Н. Крамского, прибегающих к иносказательной форме евангельских сюжетов для выражения сложных вопросов современности («Христос в пустыне» И. Н. Крамского, 1872, ГТГ; «Что есть истина?», 1890, ГТГ и картины евангельского цикла Н. Н. Ге 1890-х гг.). Деятельными участниками передвижных выставок были В. Е. Маковский, Н. А. Ярошенко, В. Д. Поленов.

Оставаясь верными основным заветам передвижничества, участники ТПХВ из нового поколения мастеров расширяют круг тем и сюжетов, призванных отражать изменения, происходившие в традиционном укладе русской жизни на рубеже XIX и XX вв. Таковы картины С. А. Коровина («На миру», 1893, ГТГ), С. В. Иванова («В дороге. Смерть переселенца», 1889, ГТГ), А. Е. Архипова, Н. А. Касаткина и др. Закономерно, что именно в произведениях младших передвижников нашли свое отражение события и настроения, связанные с наступлением новой эпохи классовых битв в преддверии революции 1905 г. (картина «Расстрел» С. В. Иванова, 1905, Музей Революции СССР). Открытием темы, связанной с трудом и жизнью рабочего класса, русская живопись обязана Н. А. Касаткину (картина «Углекопы. Смена», 1895, ГТГ).

Развитие традиций передвижничества происходит уже в советское время — в деятельности художников Ассоциации художников революционной России (АХРР). Последняя, 48-я выставка ТПХВ состоялась в 1923 г.

ПЕРСПЕКТИВА

В переводе с латинского глагол, от которого происходит слово «перспектива», означает «ясно вижу». Перспектива позволяет художнику запечатлевать на картине любые объекты так, как мы видим их в натуре. Большой вклад в развитие учения о перспективе внесли художники эпохи Возрождения (Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи, А. Дюрер и др.).

Прежде всего необходимо иметь ясное представление о линии горизонта, так как с ней связаны все перспективные построения. Обычно, говоря о горизонте, имеют в виду линию, отделяющую видимое небо от видимой земли (если поверхность земли плоская, например ровное поле). Условно можно считать, что географический горизонт совпадает с перспективным. Перспективный горизонт делит все на предметы видимые снизу, и предметы, видимые сверху. Линия перспективного горизонта всегда находится на уровне глаз. Как ее определить? Налейте воды в стакан и поднесите его к глазам. Поверхность воды в стакане будет иметь форму эллипса, если смотреть на нее сверху или снизу. Чем ближе эллипс к перспективному горизонту, тем сильнее он сплющен. А на уровне глаз он сольется в одну прямую линию, совпадающую с географическим горизонтом.

Перспективный горизонт опустится, если вы сядете на землю, поднимется вместе с вами на гору. Все горизонтальные линии, находящиеся ниже перспективного горизонта, т. е. видимые сверху, при удалении от нас как бы поднимаются и приближаются к нему, но никогда не пересекают; все линии, расположенные выше горизонта, удаляясь от нас, кажутся опускающимися и тоже приближаются к нему, но никогда не продолжаются ниже его. Все удаляющиеся от нас горизонтальные параллельные линии при продолжении всегда кажутся сходящимися на горизонте. Место их пересечения называется точкой схода. Точка схода параллельных линий, которые находятся под прямым углом к горизонту, всегда расположена против наших глаз и называется главной. Для каждой группы параллельных линий, где бы они ни находились и каким бы предметам ни принадлежали, существует только одна точка схода. Например, если дом стоит под углом к горизонту, то для каждой пары его стен будут свои точки схода. Вертикальные линии всегда остаются параллельными между собой. Окружность, расположенная горизонтально, в перспективном сокращении имеет форму эллипса, наклоненного к горизонту.

А как быть в том случае, когда вы изображаете холмистую местность? Где будут точки схода обочин дороги, идущей сначала под гору, а потом в гору? В первом случае ниже горизонта, во втором — выше.

Художнику необходимо знать и перспективу теней. Поскольку расстояние от солнца до земли очень велико, солнечные лучи мы воспринимаем как параллельные. Следовательно, и тени в солнечную погоду будут параллельными и направятся в перспективе по линиям, которые сойдутся на диске солнца, если оно в эту минуту касается горизонта. Если солнце будет выше, то, отметив на горизонте точку, над которой оно находится, и проведя из нее касательные к предметам, найдем направление теней, а концы их определим с помощью прямых, соединяющих вершины предметов с солнечным диском. В том случае, когда солнце находится за спиной наблюдателя, точка схода теней бу-

Построение линейной перспективы.
Внизу: построение перспективы отражения предметов в воде.



дет на противоположном ему участке горизонта, прямо перед ним.

Тени от предметов, освещенных лампой или фонарем, падают в разные стороны. Их размеры определяют прямыми, идущими от источника света и от точки, находящейся непосредственно над лампой (на полу, столе, земле и т. д.).

Свои перспективные закономерности имеют и отражения предметов. Так, торчащее из воды бревно отражается, не изменяя формы и величины, в перевернутом виде: длина отражения равна длине бревна. Для того чтобы нарисовать отражение дома в воде, надо представить толщину слоя земли под ближайшим к нам углом дома над уровнем воды. На рисунке это отрезок AC. Отложив вниз от точки C равную ему величину CA_1, найдем точку A_1. От нее проведем в направлении горизонта прямую



A_1B_1, равную длине крыши дома. Остальное понятно по рисунку.

Предметы, находящиеся внутри помещения, подчиняются общим законам перспективы. Линия горизонта в комнате, как и на улице, проходит на уровне глаз. Нельзя забывать о перспективных сокращениях и тогда, когда вы рисуете фигуру, голову, лицо человека и вообще любое живое существо. Когда рисуете, следите за тем, чтобы ваше положение относительно изображаемых предметов оставалось неизменным.

Мы вас кратко познакомили с первоначальными сведениями о линейной перспективе. Она является составной частью начертательной геометрии и требует точных расчетов и построений. Однако при работе с натуры художник довольствуется лишь самыми необходимыми ее правилами, полагаясь при этом на свой глазомер. Он ограничивается так называемой наблюдательной перспективой. Но если необходимо создать серьезную композицию — картину или стенную роспись, без серьезных знаний линейной перспективы никак не обойтись.

Художнику следует всегда помнить и о воздушной перспективе. Удаляясь от нас, предметы все больше погружаются в воздушную среду, теряя ясность и четкость очертаний. Темные предметы на расстоянии приобретают холодные оттенки (чаще всего голубоватые, иногда темно-синие), светлые — теплые. Лучше всего издалека заметны красные, оранжевые и другие теплые цвета. Контрасты света и тени, материальность предметов стушевываются по мере удаления: они приобретают характер силуэтов. Если изобразить предмет, придав ему резкие очертания, насыщенную окраску, рельефность, фактурность, то он будет представляться близко к нам расположен-

ным. Теряя эти качества, предмет словно удаляется от нас. Следует иметь в виду: чем сильнее отличается тело от своего окружения по тону, тем ближе к нам оно кажется. То же самое происходит со светлыми предметами или окрашенными в теплые цвета.

Наконец, нельзя не считаться со световой перспективой. Предметы по мере их удаления от источника света теряют яркость, рельефность, цвет, очертания. Световая перспектива, показывающая, насколько предметы удалены от источника света, имеет особенно большое значение при изображении интерьеров, вечерних городских пейзажей.

ПИГМЕНТЫ

Пигмент — цветной порошок, который вместе со *связующим веществом* входит в состав *красок*. Пигменты не растворяются в воде, связующем и органических растворителях, применяемых для разведения красок. В живописи используют в основном неорганические красящие вещества (они более стойкие), реже — органические. Существуют пигменты природного происхождения и приготовленные искусственным путем. В древности художники употребляли чаще всего минеральные цветные порошки малахита, азурита, аурипигмента, лазурита и всевозможных цветных земель. Кроме того, они использовали органические красители, которые добывались из различных растений и простейших животных организмов.

Со временем многие натуральные пигменты заменили искусственными. Так, например, очень дорогую синюю краску ультрамарин (ее получали из лазурита) в XIX в. заменил дешевый искусственный ультрамарин. Из натуральных красящих веществ сохранили свое значение лишь земляные пигменты. Они добываются обычно при разработке открытых карьеров. Добытые породы высушивают, измельчают и подвергают сепарации, отделяя наиболее мелкие частицы. Эти пигменты прочны, устойчивы к атмосферному воздействию и свету, имеют не яркие, но самые разнообразные оттенки. Как правило, по месту добычи породы получает название и сам пигмент (архангельская коричневая, серпуховская красная, подольская черная и т. д.). Некоторые земляные пигменты подвергают термической обработке, прокаливая при различных температурах. В результате они приобретают новые оттенки. Так, из охры светлой получают охру красную, из сиены и умбры натуральных — сиену и умбру жженые.

В современных художественных красках применяются искусственные неорганические пигменты. Они отличаются постоянным химическим составом и структурой, яркостью и чистотой цвета, который, как и в естественных пигментах, обусловлен соединениями различных металлов. Поэтому их еще называют искусственными минеральными пигментами. Одним из самых древних пигментов, приготовленных искусственным путем, были свинцовые белила. В настоящее время выпускаются белила титановые и цинковые, кадмии желтые (светлый, средний и темный), кадмий лимонный, стронциановая желтая, кадмии красные (светлый, темный и пурпурный), кадмий оранжевый, кобальт синий, кобальты фиолетовые (светлый и темный), кобальты зеленые (светлый и темный), окись хрома, английская красная, ультрамарин и т. д. Органические пигменты уступают по прочности минеральным. Сейчас для приготовления красок применяются только искусственные органические пигменты как наиболее стойкие, обладающие яркими, оригинальными оттенками, а также высокими лессирующими свойствами (прозрачностью). Из сырья растительного и животного происхождения прокаливанием получают черные пигменты: кость жженую, персиковую и виноградную черные.

ПЛАКАТ

Плакат (от французского слова «плакар» — «объявление», «афиша») — разновидность *графики*, лаконичное, броское изображение на листе бумаги, сопровождаемое текстом. Этот самый массовый и общедоступный вид изобразительного искусства известен каждому. Мы встречаемся с ним повсюду: на улицах городов и сел, в цехах заводов, в учреждениях, школах, на стройках. Поистине ни одно заметное явление не проходит мимо художника-плакатиста, и поэтому тематика плаката отличается исключительным многообразием: это и плакаты общественно-политического содержания, часто агитационного, призывного характера, это и учебная (например, о правилах дорожного движения и т. п.) или рекламная информация (торговая реклама, театральные афиши и т. д.).

Специфика художественного языка плаката определяется тем, что он должен восприниматься на большом расстоянии, привлекать внимание, смысл изображенного должен сразу «бросаться в глаза». С этой целью художники используют различного рода изобразительные метафоры, разномасштабные изобра-



И. М. Тоидзе. Родина-мать зовет! 1941.

жения, обобщенные, а подчас и сатирические образы (в плакатах на международные или бытовые темы). Большую роль здесь играет характер шрифта и расположение текста, яркое цветовое решение.

Как особый вид графического искусства плакат существует со 2-й половины XIX в. До этого плакатом иногда называли агитационные гравюры крупного размера (например, «летучие листки» периода Крестьянской войны в Германии в XVI в.), политические афиши (во Франции в XVIII в.).

Появление плаката (вначале рекламного, позднее — политического) связано с обострением с середины XIX в. противоречий экономической и общественно-политической жизни капиталистических стран. В разные периоды в области плаката работали такие известные художники, как А. Тулуз-Лотрек, Т. Стейнлен, *П. Пикассо* (Франция), Ю. Вальткорн и К. Кольвиц (Германия), Л. Мендес (Мексика), В. А. Серов и К. А. Сомов (Россия).

Яркая страница в развитии искусства плаката — советский плакат. С момента своего рождения (а он вошел в нашу жизнь вместе с Великим Октябрем) советский плакат стал верным пропагандистским и агитационным оружием партии, ее помощником в деле социалистического строительства. Уже в 20-е гг. плакат был одним из самых популярных и действенных видов молодого советского искусства. Несмотря на разруху и военную интервенцию, плакаты издавались в те годы более чем в 70 городах республики, на разных языках. В этом жанре работали А. А. Апсит, В. Н. Дени, Д. С. Моор, В. В. Маяковский, В. В. Лебедев. По инициативе В. В. Маяковского, М. М. Черемных родились знаменитые «Окна Сатиры



Д. С. Моор. Ты записался добровольцем? 1920. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Н. С. Бабин. Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи. 1976.

Внизу: И. Т. Овасапов. Трудовой семестр — на отлично! 1975.

РОСТА». Время требовало от художников полной самоотдачи, огромного напряжения сил. Всего за сутки, поистине с военной оперативностью, создал Апсит один из первых советских плакатов «Грудью на защиту Петрограда!» (1919). В число лучших произведений нашего изобразительного искусства вошел плакат Моора «Ты записался добровольцем?» (1920). Монументальный, выразительный по форме, лаконичный по композиции, предельно точный по мысли, он стал своеобразным памятником великой революционной эпохе.

Годы первых пятилеток, время ударных бригад и ликбеза, Днепрогэса и Магнитки выдвинули перед художниками-плакатистами новые задачи. Темы индустриализации и коллективизации, социалистического соревнования и интернациональной солидарности успешно разрабатывали мастера старшего поколения и молодые тогда *А. А. Дейнека,* Г. Г. Клуцис, А. И. Страхов, Кукрыниксы и другие.

Славные, героические страницы вписал в летопись жизни и борьбы Советского государства плакат времен Великой Отечественной войны. Нет, вероятно, человека в нашей стране, который не знал бы проникновенного, мобилизующего произведения И. М. Тоидзе «Родина-мать зовет!». Сотнями расклеенных повсюду плакатов призывала Родина — «К оружию!». Лучшие советские художники — Н. Н. Жуков, Б. И. Пророков, Д. А. Шмаринов, А. А. Кокорекин, В. С. Иванов, В. Б. Корецкий, Л. Ф. Голованов и другие — отдавали свой талант делу защиты Отечества. Продолжая боевые традиции «Окон РОСТА», появились «Окна ТАСС» — самый оперативный и популярный вид политического плаката.

Победа, возвращение к мирной жизни открыли перед художниками-плакатистами новые горизонты творчества. С каждым днем тематика плакатного искусства расширялась. Одними из центральных стали темы борьбы за мир, за разоружение, дружбы между народами. Эмоционально насыщенные, исполненные высокого пафоса произведения создали Н. Ватолина, К. Иванов, Н. Терещенко и другие мастера. Восстановление разрушенного войной хозяйства, строительство новой экономики, укрепление оборонной мощи Родины, освоение целины и первые успехи на пути в кос-



мос — все более грандиозными становились свершения советских людей. Они ко многому обязывали мастеров нашего плаката, требовали создания произведений высокого художественного достоинства.

Искусство плаката в наши дни — многожанровое. Это плакат политический, театральный, киноплакат, рекламный, цирковой и др. В области плаката работает многочисленный отряд увлеченных мастеров. Это москвичи В. Механтьев, О. Савостюк, М. Лукьянов, Б. Успенский, А. Якушин, З. Лапшина; ленинградцы В. Кундышев, А. Гусаров и Г. Терешонок; Ю. Галкус из Вильнюса; Г. Кирке, Л. Шенберг из Риги; И. Крейдик из Минска; киевляне Т. Лящук, Н. Попинов; П. Кадыров из Ашхабада, М. Бекджанов из Фрунзе, Э. Шахтатинская из Баку и многие другие. Они создают произведения, утверждающие советский образ жизни, активную гражданскую позицию советского человека. В своем искусстве они утверждают принципы нашей политики, отражают достижения социалистического строительства и культуры.

Не знает пределов творческая фантазия художников. По-новому разрабатываются традиционные плакатные темы. Особенно это касается политического плаката. Как ново и сильно звучит, например, плакат Н. Бабина «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи». Он словно сгусток идеи и мысли, слово и образ слиты в нем воедино. Глядя на него, невольно вспоминаешь чеканные строки Маяковского:

Мы говорим Ленин,
подразумеваем —
партия,
мы говорим партия,
подразумеваем —
Ленин.

У советского плаката большая, яркая судьба. И всегда он остается искусством молодым, идущим в ногу со временем.

ПОДРАМНИК

Холст, на котором художник пишет картину, натягивается на подрамник. Он должен быть прочным и легким. Его главное назначение — держать холст в натянутом состоянии. А так как ткань со временем провисает, необходимо, чтобы конструкция подрамника позволяла регулировать ее натяжение. Это обеспечивается подвижным соединением брусков подрамника. Регулируют натяжение холста легкими ударами молотка по клинкам, вставленным в специальные пазы. Чтобы случайно не повредить холст, нужно ударять не по самому клинку, а по наложенному на его торец деревянному бруску. При глухом креплении углов подрамника исправить провисший холст невозможно.

Подрамники больших и средних размеров изготовляют с крестовиной, которая предохраняет их от диагональных перекосов и прогибов планок. Со стороны полотна крестовина должна отстоять от основных брусков не меньше чем на 5 мм, чтобы холст ее не касался.

Для этого на брусках делаются скосы, направленные внутрь подрамника под углом 5—7°. Иначе на местах соприкосновения холста с внутренними ребрами подрамника и крестовины холст деформируется, а грунт и красочный слой трескаются. Если у подрамника не будет скосов, то клей и грунт могут проникнуть на обратную сторону холста, а этого нельзя допускать. Вместо скосов можно наклеить на торцы деревянные рейки толщиной 10—15 мм, которые должны выступать с лицевой стороны основных брусков на 5 мм.

Самый хороший подрамник для холста получается из сухой, без сучков, мелкослойной сосны. На клинки идут более твердые породы дерева: бук, дуб, ясень, береза.

Соотношение ширины и толщины брусков и крестовины, а также величина клинков зависят от размеров самого подрамника. Под-



КАК НАТЯНУТЬ ХОЛСТ НА ПОДРАМНИК



Прежде чем загрунтовать холст, его необходимо натянуть на подрамник. Эта операция не сложная, но требует определенных навыков. От того, правильно ли натянут холст, зависит дальнейшее состояние картины. Помните, что от слабого натяжения холст провисает, а это приводит к растрескиванию грунта и красочного слоя.

Чтобы правильно натянуть холст, отрежьте кусок полотна на 4—5 см шире подрамника с каждой стороны. Не забудьте проверить параллельность нитей холста сторонам подрамника. По углам холст закрепите слабо вбитыми гвоздями. Затем, начиная от центра к краям каждой стороны подрамника, прибивайте холст к торцам планок. При этом необходимо чередовать параллельные стороны.

Если холст большого размера, то удобнее всего его натягивать специальными щипцами с широкими губами, они не рвут полотно и крепко захватывают кромку холста. Гвозди прибивайте на равном расстоянии друг от друга. Если холст хорошо натянут на подрамник, то перекоса нитей не будет.

рамники свыше 120 см по большой стороне требуют двойной крестовины.

Параллельность противоположных сторон подрамника проверяется следующим образом: поставьте на пол одну из сторон и смотрите сверху, прищурив глаз, стараясь зрительно совместить противоположные бруски — они должны абсолютно совпадать. Необходимо также, чтобы все углы были прямыми.

Если все условия соблюдены, то можно натягивать холст и не беспокоиться — каркас у будущей картины надежный.

ПОЛИПТИХ, ТРИПТИХ

Иногда произведение станкового изобразительного искусства состоит из нескольких законченных частей: трех (триптих), двух (диптих) или многих (полиптих), связанных единым замыслом. Отдельные произведения, входящие в состав полиптиха, согласуются не только по содержанию, но также по формальному решению, каждому из них отводится строго определенное место. Левую часть, например, невозможно переставить направо или верхнюю — вниз, не нарушив художественного единства.

Расцвет искусства полиптиха относится к концу средневековья и отчасти к эпохе Возрождения, когда он использовался для украшения церковных алтарей. Замечательным произведением искусства является знаменитый Гентский алтарь, выполненный нидерландскими художниками братьями ван Эйками (см. *Ян ван Эйк*).

Полиптих в специальной раме с ячейками для каждой части произведения устанавливался стоймя, наподобие ширмы. Известно много складных, створчатых полиптихов (на петлях).

Бывают полиптихи небольшие, переносные, встречаются огромные, многоярусные, насчитывающие до 60 и более частей. Как правило, полиптихи создаются в живописи, реже — в скульптуре, бывает и сочетание живописных частей со скульптурными. К сожалению, многие старинные полиптихи со временем оказались разъединенными, их отдельные части находятся в различных музеях.

С конца XIX в. живописцы вновь стали создавать произведения в форме полиптиха, главным образом триптиха. Современный триптих состоит чаще всего из отдельных картин, не объединенных общей рамой и лишь рассчитанных на развеску в определенном порядке. Триптих привлекает художников возможностью более разностороннего раскрытия темы. Прекрасные триптихи создали советские художники *П. Д. Корин* («Александр Невский»),

Г. М. Коржев. Коммунисты. Левая часть: Гомер (Рабочая студия). Центральная часть: Поднимающий знамя. Правая часть: Интернационал. 1957—1960. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.



Г. М. Коржев («Коммунисты», 1957—1960, ГРМ).

Триптих Коржева посвящен революционному прошлому. Художник показывает своих героев в момент наивысшего напряжения духовных и творческих сил. Центральная часть — «Поднимающий знамя» освещает кульминационный момент революционной борьбы. Минуту назад герой картины — рабочий шел за знаменосцем в общих рядах демонстрантов. И вот теперь он сам берет знамя у погибшего товарища, чтобы повести за собой людей. Левая часть — «Гомер (Рабочая студия)» воспринимается как символ вечности искусства, как преемственность великих творческих дерзаний. В правой части триптиха — «Интернационал» художник создает образы двух красноармейцев, отстаивающих Красное знамя ценой своей жизни.

Произведение Коржева обращено к современникам, наследникам революционных завоеваний народа. Художник говорит о том, как важен подвиг отцов, их нравственный пример для тех, кто несет сегодня пролетарское знамя, как высока гражданская ответственность каждого из нас за упрочение завоеваний Великого Октября. В этом главная идея, объединяющая все три полотна в единое целое.



ПОРТРЕТ

К этому жанру относятся произведения изобразительного искусства, в которых запечатлен внешний облик конкретного человека (или группы людей). Каждый портрет передает индивидуальные, присущие только портретируемому (или, как говорят художники, модели) черты. Само название этого жанра происходит от старофранцузского выражения, означающего «воспроизводить что-либо черта в черту».

Однако внешнее сходство не единственный, да и, пожалуй, не главный критерий художественного достоинства портрета.

В одном из залов Третьяковской галереи экспонируется портрет А. И. Герцена, написанный в 1867 г. русским художником Н. Н. Ге. Облик русского революционера, пламенного борца с самодержавием и крепостничеством хорошо известен нам по многим фотографиям. Художник верно воспроизвел характерные внешние черты Герцена. Но передачей внешнего сходства вовсе не ограничивается замысел живописца. В лице Герцена, как бы выхваченном из полумрака направленным снопом света, отразились его раздумья, непреклонная решимость борца за социальную справедливость. Ге запечатлел в этом портрете не сиюминутное состояние модели, а духовную историю личности, воплотил опыт всей ее жизни, полной борьбы и тревог. Более того, в облике духовно близкого ему человека Ге воссоздал как бы собирательный тип лучших русских людей своего времени.

Искусство портрета требует, чтобы наряду с внешним сходством в облике человека отражались его духовные интересы, социальное положение, типические черты той эпохи, в которую он жил. К тому же автор портрета, как правило, не бесстрастный регистратор внешних и внутренних особенностей портретируемого: личное отношение художника к модели, его собственное мировоззрение, его творческая манера накладывают на произведение зримый отпечаток.

Искусство портрета насчитывает несколько тысячелетий. Уже в Древнем Египте скульпторы, не углубляясь во внутренний мир человека, создавали довольно точное подобие его внешнего облика. Идеализированные, как бы приобщенные к прекрасному миру богов и мифических героев, образы поэтов, философов, общественных деятелей были распространены в пластике Древней Греции. Поразительной правдивостью и одновременно жесткой определенностью психологической характеристики отличались древнеримские скульптурные портреты. Выдающимся явлением своего рода были живописные портреты ритуально-магического назначения, которые создавались в Египте в I в. до н. э. — IV в. н. э. (по месту находки

Н. Н. Ге. Портрет Н. И. Петрункевич. 1893. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Внизу: Т. Т. Салахов. Портрет композитора Кара Караева. 1960. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



позднее они стали называться фаюмскими).

В эпоху средневековья, когда в европейском искусстве царили отвлеченные религиозно-мифологические образы, некоторые мастера создавали психологически точные портретные произведения. (Такова, например, статуя графини Уты в городском соборе Наумбурга; скульптурные портреты собора св. Вита в Праге и др.)

Настоящий расцвет портретное искусство пережило в эпоху *Возрождения,* когда высшим началом, главной ценностью мироздания была признана героическая, действенная человеческая личность. Множество своих современников — поэтов, ученых, властителей — запечатлел великий итальянский художник *Тициан.* Интеллектуальной мощью, гордым сознанием внутренней независимости, душевной гармонией наделен его автопортрет (1560-е гг., Прадо, Мадрид). Сила и скрытая энергия, серьезность и мужественность подчеркнуты в портрете Шарля де Моретта (ок. 1536, Картинная галерея, Дрезден), написанном живописцем Х. Хольбейном Младшим.

В XVII в. в европейской живописи на первый план выдвигается камерный, интимный портрет в противоположность портрету парадному, официальному, направленному на возвеличивание и прославление изображаемых. Своим «Портретом старушки» (1654, ГМИИ) гениальный голландский портретист *Рембрандт* вводит нас во внутренний мир простого, ничем не знаменитого человека и открывает в нем величайшие богатства доброты и человечности. Широкую гамму различных чувств, темпераментов, человеческих индивидуальностей умел передать Рембрандт и в больших групповых портретах, таких, как «Старейшины суконного цеха» (или «Синдики», 1662, Рейксмюсеум, Амстердам). Лучшие черты испанского национального характера — скромную сдержанность, чувство собственного достоинства рас-

Рембрандт. Портрет старушки. 1654. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.



крывает в портретах карликов-шутов (1640-е гг., Прадо, Мадрид) другой великий портретист XVII в. — Д. Веласкес.

С начала XVIII в. портретный жанр активно развивается в русском искусстве. Сложный, неоднозначный образ служивого человека Петровской эпохи обрисован в «Портрете напольного гетмана» (1720-е гг., ГРМ), написанном И. Н. Никитиным. Во второй половине XVIII в. работали прославленные портретисты Ф. С. Рокотов, создатель образов, полных тончайшей духовности (портрет В. И. Майкова, ок. 1765, ГТГ), Д. Г. Левицкий, в своих парадных и камерных портретах подчеркивавший душевную широту и гармоническую цельность своих моделей (портрет А. Ф. Кокоринова, 1769—1770, ГРМ; портреты воспитанниц Смольного института, ок. 1773—1776, ГРМ), В. Л. Боровиковский, автор женских портретов, пронизанных тонким лиризмом (портрет М. И. Лопухиной, 1797, ГТГ).

В первой половине XIX в. главным героем портретного искусства становится романтическая личность, разнообразная в своих проявлениях. Мечтательность и одновременно склонность к героическому порыву, живая естественность лица и нарочитая эффектность позы переплетаются в принадлежащем кисти *О. А. Кипренского* портрете гусара Е. В. Давыдова (1809, ГРМ). Романтическая вера в неисчерпаемость духовных сил человека-творца запечатлена в автопортретах О. А. Кипренского («Автопортрет с альбомом в руках», 1823, ГТГ) и *К. П. Брюллова* (1848, ГТГ).

В 1860—1870-е гг. демократическое обновление русского искусства, становление реализма, в полной мере сказавшиеся в деятельности *передвижников,* непосредственно затронули и портретную живопись. Одно из главных мест занял особый вид портрета — портрет-тип, где человек, изображаемый во всей своей психологической сложности, оценивался еще и по его роли в обществе, воссоздавался в неразрывном сочетании его индивидуальных и типических черт. Выше мы видели, как воплощал это сочетание Н. Н. Ге в образе Герцена. Последователями Ге на этом пути стали *В. Г. Перов* (портрет Ф. М. Достоевского, 1872, ГТГ) и *И. Н. Крамской* (портрет Л. Н. Толстого, 1873, ГТГ), создавшие целую портретную галерею выдающихся современников. Высшие достижения в создании портретов-типов принадлежат *И. Е. Репину:* он находит у своих моделей неповторимо-конкретные, только им присущие позы, жесты, выражения лиц и передает с их помощью и духовные особенности личности, и ее социальную характеристику. С огромным художественным темпераментом Репин передавал внутреннюю значительность и силу воли человека (портрет хирурга Н. И. Пирогова, 1881, ГТГ) или внутреннее напряжение, артистическую страстность натуры (портрет актрисы П. А. Стрепетовой, 1882, ГТГ). Иногда его характеристики раскрывали внутреннюю ничтожность «сильных мира сего» (портреты-этюды к картине «Торжественное заседание Государственного Совета», начало 1900-х гг., ГРМ и ГТГ).

Большую роль играет портрет в советском искусстве. Потребность запечатлеть образ нового человека, отмеченного такими духовными качествами, как коллективизм, революционная целеустремленность, стимулировала дальнейшее развитие реалистического портрета-типа; такие произведения, как «Председательница» Г. Г. Ряжского (1928, ГТГ), «Партизан» Н. И. Струнникова (1929, ГТГ), «Академик И. П. Павлов» М. В. Нестерова (1935, ГТГ), стали емкими символами эпохи социалистического переустройства общества. Целостный, живой и многогранный образ В. И. Ленина воссоздает «Лениниана» скульптора *Н. А. Андреева* — уникальная серия, состоящая более чем из 100 скульптурных портретов вождя пролетариата (1919—1932, Музей В. И. Ленина и ГТГ). Лучшие качества советских людей нашли отражение в портретах периода Великой Отечественной войны.

Широко и многопланово развивался советский портрет в послевоенные годы. Типические, устойчивые черты народного характера воплощал в образах крестьян-земляков *А. А. Пластов.* Неожиданные композиционные ракурсы,

контрасты локальных цветовых пятен подчеркивают остроту психологической характеристики в работах *П. Д. Корина,* Т. Т. Салахова («Композитор Кара Караев», 1960, ГТГ). Значительность характеров, постоянная готовность к действию ощущаются за внешней бесстрастностью персонажей картины Д. И. Жилинского «Гимнасты СССР» (1964, ГТГ). Современный советский портрет не только позволяет глубже заглянуть во внутренний мир нашего современника, но и активно участвует в формировании новых духовных ценностей советского общества. В последние десятилетия стремление к глубокой жизненной правде портрета проявилось, в частности, в особом внимании к образам конкретных наших современников, героев труда и рядовых тружеников, причем художники выявляют в портретах не столько профессию, сколько живые приметы человеческого характера, духовную, нравственную суть личности («Проходчик БАМа Ю. Никитин» А. Яковлева; «Звеньевая Клава» В. Стамова; скульптурные портреты электросварщика Жаворонкова, шахтера Михаила Чиха, комбайнера Н. Переверзевой, выполненные в кованой меди Ю. Черновым; новые портретные работы С. Григорьева, Р. Ахмедова, Г. Тотибадзе, Я. Вареса и других).

Одной из существенных граней этого жанра остается запечатление в живописи, графике, скульптуре образов выдающихся советских государственных и общественных деятелей, а также представителей науки, культуры и искусства нашей многонациональной Родины.

О большом общественном интересе к жанру портрета свидетельствуют регулярно проводимые в последние годы специальные выставки портрета.

ПРАДО

Музей Прадо в Мадриде — один из прославленных музеев мира. В постановлении об открытии Прадо в 1819 г. говорилось: «Целью музея является давать знания, воспитывать художественный вкус как у учеников, так и у профессоров художественных академий, а также у иностранцев, чтобы создать Испании славу, которую она заслуживает».

Собрание музея создавалось на основе испанских королевских коллекций. Испанские короли приобретали картины в основном в своих владениях — в Нидерландах и Италии. Большую роль в пополнении королевских коллекций сыграл Д. Веласкес. Будучи главным советником Филиппа IV по приобретению предметов искусства, он закупил первоклассные произведения итальянских мастеров Тициана, П. Веронезе, Тинторетто, Я. Бассано. В XVII в. была приобретена значительная часть работ великого фламандского живописца П. П. Рубенса, а в XVIII в. — картины французских художников Н. Пуссена, Н. Ларжильера, И. Риго и других.

В конце XVIII в. в Испании, как и в других странах Европы, осознается необходимость создания публичных музеев. Для этой цели в парке Прадо строится здание музея по проекту выдающегося испанского архитектора Хуана де Вильянуэва.

В 1819 г. новый музей был открыт. С этого времени художественные собрания стали постоянно пополняться, прежде всего произведениями испанской живописи. В настоящее время Прадо располагает блестящим собранием полотен Веласкеса — здесь почти все наиболее известные его картины: «Сдача Бреды», портреты придворных шутов, «Пряхи», «Менины» и др. В музее около 40 произведений другого великого живописца Испании — Эль Греко. «Золотой век» испанской живописи представлен полотнами Ф. Сурбарана, Х. Риберы, Б. Э. Мурильо. Широко и полно отражено творчество Ф. Гойи. Среди его работ — живописные шедевры «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», «Маха обнаженная», «Маха одетая», автопортрет.

Прадо богат картинами итальянских мастеров А. Мантеньи, Рафаэля, А. дель Сарто. Ценнейшей является коллекция из 36 картин Тициана («Даная», автопортрет и др.). Здесь хранятся шедевры нидерландской школы XV—XVI вв. — полотна Рогира ван дер Вейдена, Хуго ван дер Гуса, Х. Босха, собрание произведений которого — лучшее в мире («Операция глупости», «Семь смертных грехов», «Сады земных наслаждений», «Воз сена» и др.).

С осени 1981 г. в музее Прадо находится картина известного мастера современной живописи П. Пикассо «Герника».

ПРИМИТИВИЗМ

Понятием «примитивизм» объединяются два существенно различных явления. Примитивами называют произведения мастеров из народа, не получивших профессиональной подготовки (бытовой портрет, вывесочная живопись, лубок — в России, «наивная» жанровая и портретная живопись — в США и др.) Их творчество, в котором непосредственно отразились народные эстетические представления на рубеже XIX и XX вв., стало изучаться и пропаган-

НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ (1862 (?)—1918)

Грузинский художник-самоучка Нико Пиросманашвили (Пиросмани) прожил трагическую жизнь. Он умер нищим и безвестным, и долгое время его творчество вызывало горячие споры и противоречивые оценки. Одни полностью отрицали его живопись, другие защищали его. Для них в произведениях художника раскрылся особый мир, переданный непосредственно и по-своему глубоко философски.

Пиросманашвили родился в кахетинском селе Мирзаани, в семье бедного крестьянина. Вынужденный с детства зарабатывать себе на жизнь, он не смог получить специального художественного образования. Но служба не привлекала его, и он становится бездомным бродячим художником, которого владельцы тифлисских духанов приглашали писать для них вывески. Эти жестяные вывески — настоящие натюрморты с кувшинами, бурдюками, грузинским хлебом, шашлыком, зеленью. Иногда художник дополнял их надписями вроде «Да здравствует хлебосольный человек!».

Свои картины Пиросманашвили писал на белой и черной клеенках, оставляя в отдельных местах незакрашенные куски. Его герои — крестьяне, ремесленники, торговцы, князья, священники. С любовью показывает художник будни простых крестьян в таких картинах, как «На гумне», «Молотьба хлеба в деревне», «Пастух со стадом баранов», «Крестьянка с детьми идет за водой». Он любил изображать пиры, на которых люди веселятся и забывают свои беды («Компания Бего», «Семейный пикник», «Пасхальный кутеж»). Веселому крестьянскому празднику посвящает художник четыре картины, написанные в родной деревне.

В портретах Пиросманашвили перед зрителем проходят разнообразные типы старого Тбилиси, в которых художник подметил и выявил самое характерное. Вот надутый и самодовольный сын богатого кинто, исполненный собственного достоинства дворник с косматой бородой, актриса Маргарита, продавец дров, старый князь в черной черкеске с рогом в руке и др. Особое место занимали на картинах Пиросманашвили разные звери, обычно по-человечески грустные, умные и добрые («Жираф», «Пасхальный барашек», «Раненый олень»).

Картины Пиросманашвили привлекают врожденным чувством композиции, цвета и сочетаний красок, сдержанностью тонов. Они полны внутренней сосредоточенности и даже торжественности. Искусство Пиросманашвили, демократическое, глубоко правдивое, раскрывает жизнь дореволюционной Грузии в ее многоликом разнообразии, покоряет своей непосредственностью и художественной самобытностью. Большинство произведений художника хранится в Тбилиси, в Государственном музее искусств Грузинской ССР.



Н. Пиросманашвили. Маленький рыбак.

А. Руссо. Битва тигра и буйвола. 1910. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



дироваться под влиянием интереса к «безыскусственному», не испорченному цивилизацией искусству. *Н. Пиросманашвили* в Грузии, А. Руссо во Франции, И. Генералич в Хорватии — известные живописцы-самоучки, сочетающие самобытную яркость образной фантазии, свежесть и искренность восприятия мира с отсутствием элементарных профессиональных навыков рисунка, моделировки, перспективы.

Другой смысл имеет обращение профессиональных мастеров к опыту народного и традиционного искусства, пример которому дал французский живописец, представитель постимпрессионизма П. Гоген, искавший вдохновения в народном искусстве Бретани и Полинезии. Отказ от устоявшихся норм художественной культуры, намеренное упрощение и огрубление рисунка отличают многие произведения М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, художников группы «Бубновый валет». В буржуазном модернистическом искусстве (см. *Модернизм*) получили распространение нарочитая игра в упрощенность и элементарность изображения, искусственная подделка под произведения первобытных народов, детей, разрушающие профессиональную художественную форму, выводящие художественное творчество из-под контроля разума и безусловно враждебные реализму.

В советском искусстве, отвергающем модернистический примитивизм, на разных этапах его развития проявлялся интерес к наивной радости народного творчества, к присущей ему острой, подчеркнутой характерности образов (например, в произведениях Т. А. Мавриной, в картинах некоторых молодых художников 1970-х гг.).

ПРОПОРЦИИ

Слово «пропорция» в переводе с латинского означает «соотношение», «соразмерность». В искусстве пропорциями обычно называют соотношение величин элементов художественного произведения, а также отдельных элементов и всего произведения в целом. Различают архитектурные пропорции и пропорции, используемые для изображения человеческого тела и лица. Самые простые пропорции основаны на кратких и целочисленных отношениях, например 1:2, 3:4 и т. д. Но уже с древности широко распространились системы пропорционирования, приводящие к иррациональным отношениям. Самым популярным из них является так называемое золотое сечение.

«Если мы человеческую фигуру — самое совершенное творение Вселенной — перевяжем поясом и отмерим потом расстояние от пояса до ступней, то эта величина будет относиться к расстоянию от того же пояса до макушки, как весь рост человека относится к длине от пояса до ступней... Если теперь измерим длину от макушки до среднего пальца, когда руки опущены «по швам», то эта величина по отношению к расстоянию от среднего пальца до ступни составит то же число, что и отношение всего роста. Это отношение воплощено в человеке и оно — самое прекрасное в природе. Эллины знали его, оно описано у великого математика Эвклида. Это отношение я назвал «золотым сечением».

Так говорил Леонардо да Винчи. И он был прав. Действительно, в природе и в человеческом теле много пропорциональных отношений, близких к тому, что он назвал золотым сечением, хотя и не воплощающих его точно. Кстати, золотое сечение — предпочтительное во многих случаях, но, однако, не единственное пропорциональное отношение, зрительно воспринимаемое как красивое. К числу подобных пропорций относятся, например, такие, как $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$, близкие к золотому сечению, или отношения так называемого «ряда Фибоначчи», где каждое число является суммой двух предыдущих — 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... и др.

Происходит это, вероятно, из-за особенностей психологии человека, стремящегося не к монотонности и повторяемости, а к развитию, совершенствованию, движению. И в любом произведении искусства несколько неравных, но близких по размерам частей дают это впечатление развития форм, их динамики, пропорционального дополнения друг друга. В частности, наиболее распространено пропорционирование на основе золотого сечения при возведении памятников. Общая высота памятника обычно так относится к высоте фигуры, как высота фигуры — к размеру постамента (или наоборот, если постамент выше, чем фигура).

Р

РАЗБАВИТЕЛИ

Для акварельных и гуашевых красок единственный разбавитель — вода. Для разбавления масляных красок необходимы специальные, химически чистые вещества, которые также служат для приготовления и разбавления лаков и вспомогательных операций: мытья кистей, палитры и т. д. Познакомимся со следующими разбавителями.

Пинен (разбавитель № 4) представляет собой пиненовую фракцию живичного скипидара (терпентинового масла). Скипидар получают из смолы, так называемой живицы хвойных деревьев, главным образом сосны. При перегонке живицы с парами воды отгоняется жидкий скипидар и остается твердая смола — канифоль. Скипидар не рекомендуется использовать для разжижения красок, так как со временем он осмоляется и при этом желтеет и густеет. Краски, разбавленные таким скипидаром, плохо сохнут и темнеют. Пинен меньше подвержен пожелтению и осмолению, гарантийный срок его хранения —6 мес. Чтобы пинен дольше оставался пригодным для работы, его надо хранить в темноте в наполненных до краев и плотно закупоренных пузырьках. Доброкачественный пинен абсолютно прозрачен и бесцветен, а капля разбавителя, нанесенного на белую бумагу, испаряется через несколько минут, не оставляя следа. Из всех разбавителей, применяемых в масляной живописи, пинен обладает наиболее сильной растворяющей способностью. Поэтому его применяют для растворения мягких смол и разбавления всех видов лаков для живописи. Чтобы обеспечить лучшее сцепление красочных слоев, перед повторной пропиской пиненом обрабатывают затвердевшую поверхность красочного слоя. Добавление пинена в масляные краски также способствует их быстрейшему высыханию.

Уайт-спирит (разбавитель № 2) — продукт переработки нефти, представляющий собой смесь жидких углеводородов. В отличие от пинена может храниться долго, не осмоляется, улетучивается полностью, но несколько медленнее. Уайт-спирит обладает менее сильной растворяющей способностью, поэтому он не рекомендуется для разбавления лаков.

Разбавитель № 1 — смесь живичного скипидара и уайт-спирита, взятых в соотношении 1:1. Рекомендуется для разбавления эскизных масляных красок второй группы, рельефных паст и для вспомогательных целей. Из-за присутствия скипидара также со временем осмоляется и желтеет.

Художники часто пользуются красками, не разбавляя их, но в некоторых случаях применение разбавителя может быть полезным. Так, например, в смеси с разбавителем увеличивается проникающая способность масляного связующего красок, что способствует лучшему сцеплению грунта с красочным слоем. При рыхлом, тянущем грунте излишнее разбавление красок может повредить, связующее из красок уйдет в грунт, краски прожухнут и не будут иметь достаточной связи с грунтом.

Выпускается также масляный разбавитель, который представляет собой раствор льняного масла в уайт-спирите. Этот разбавитель предназначен только для разбавления масляных красок второй группы (эскизных) при выполнении декоративно-оформительских работ.

Кроме перечисленных разбавителей для разжижения масляных красок применяются лаки, масла и растворенный в пинене или в уайт-спирите воск. Добавление воска в масляные краски делает их более матовыми. Не следует злоупотреблять для разжижения масляных красок маслом. Присутствие излиш-

него масла приводит к различным разрушениям красочного слоя. Более полезным для этих целей может быть применение чистых разбавителей (пинена и уайт-спирита) или их смесей с лаками для живописи.

РАМА

Любое изображение, созданное художником, за исключением только древних наскальных рисунков, имеет обрамление. Оно завершает композицию, придает ей единство, направляет внимание зрителя на само произведение. Чаще всего мы встречаем обрамления прямоугольных форм, несколько реже — круглых и овальных.

История искусства показывает, что отношения между картиной и рамой менялись. Картина в современном смысле этого слова, а вместе с ней и рама рождается примерно в XIV в. Первые рамы не противопоставлялись окончательно всему изображению: материалы их были сходны, условная позолота фона переходила на обрамление. Позже границы между картиной и рамой стали сознаваться определеннее, однако рама сохраняла золотой цвет иконного фона. Когда в живописи исчез золотой фон, цвет рамы стал восприниматься как некая условность, необходимый атрибут обрамления, помогающий выделять в пространстве помещений картину, привлекая к ней взор зрителя. Традиция золочения рам сохранялась долго; она встречается и по настоящее время.

В эпоху Возрождения распространился тип рамы, составленной из архитектурных элементов: капителей, пилястр, полуколонн, карнизов, консолей. Такие рамы напоминали обрамление оконных проемов, что соответствовало тогдашним представлениям о живописи как об «окне в мир». Они прекрасно согласовывались с архитектурной декорацией стен, на которые вешались картины.

Другой тип рамы напоминал оправу зеркал. Эти рамы изготавливались не только из деревянных реек и гипса, но и из драгоценных материалов.

С распространением научно обоснованного перспективного способа изображения, усилившего эффект правдоподобной передачи мира красками, у рамы появились сложные и тонкие профилировки, как бы целый ряд небольших ступенек, нисходящих к самой картине. Они помогали глазу зрителя легче погружаться в мир изображаемого. Голландские художники XVII в., например, предпочитали рамы темного цвета с множеством дробных профилировок.

В искусстве барокко рамы имели богатые скульптурные украшения. На них изображались гирлянды цветов, различные плоды, раковины, фигурки путти (маленьких мальчиков). В искусстве рококо рамы приобрели сложные очертания, а отдельные элементы их резьбы иногда заслоняли поверхность живописи; рамы больше принадлежали окружению, чем самой картине.

В XIX в. рамы стали богато и сложно оформляться, привлекая зрителя своей пышностью. Многие художники и теоретики искусства рассматривают раму как существенную часть живописной композиции.

Старый тип рам, их окраска удовлетворяли не всех художников. Импрессионисты окрашивают рамы в светлые, желтые, фиолетовые и розовые тона, гармонирующие с их живописью. Французский художник Ж. Сёра рисовал рамы, как синие бордюры, прямо на холсте. В конце XIX в. для рам используют неокрашенное дерево, аппликации из кожи, никелированную сталь. Рамы выглядели как предметы декоративно-прикладного искусства, оформленные в стиле модерн. В начале XX в. некоторые художники призывали вообще отказаться от рам, так как, по их мнению, они были слишком материальны, «заземляли» духовную сущность искусства.

Организующая функция рам, сложившаяся в предшествующее время, необходима и ныне. Художественные обрамления вновь привлекают к себе внимание: рамы окрашиваются в различные тона, на них нередко помещаются небольшие дополнительные изображения и надписи, живописцам помогают скульпторы, в результате чего появляются рамы с богатыми пластическими мотивами.

РЕАЛИЗМ

Термин «реализм» употребляется в двух значениях — широком и узком. В широком смысле реализм — это способность искусства верно, истинно, правдиво отражать жизнь в присущих ему художественных формах. Синонимами реализма в этом значении будут такие слова, как реалистичность, правдивость, истинность. Реализм основан на видимом сходстве, подобии образа и действительности, но реалистическое творчество — это не мелочно-протокольное, бездумное копирование натуры, а сознательный отбор основных, определяющих черт изображаемого, проникновение в его

сущность, значительность и глубина идей, образов.

Реализм основан на художественном отражении жизни в формах самой жизни, на правде видимого, через которую художник как бы проникает в правду существующего. В рамках реалистического творчества возможны фантастические или гротесковые образы, символы и иносказания, заострение черт реальности, отдельные отступления от внешнего правдоподобия ради выразительности и правды целого. Тем не менее главное в реализме — раскрытие правды внутренней через правду внешнего, типического и закономерного через индивидуальное и конкретное, идеи через видимый образ.

Ф. Энгельс писал, что «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»... (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч. 2 изд., т. 28, с. 26).

В различные эпохи реализм приобретает своеобразные черты, по-особому проявляясь в рамках определенных художественных направлений и стилей, подчас пробиваясь через уводящие от него тенденции, иллюзии и заблуждения художника, стилевые догмы и эстетические схемы.

В узком смысле слова реализмом называют конкретно-историческое направление в искусстве XIX в., провозгласившее правду жизни основой своей творческой программы. Термин «реализм» был выдвинут французским литературным критиком Шанфлери в 50-х гг. XIX в. и быстро получил распространение в различных искусствах и странах. Если в широком смысле реализм является общей чертой различных конкретно-исторических течений и школ, то в узком смысле он, наоборот, отличен от других художественных направлений, в частности от предшествовавшего ему *романтизма,* в преодолении которого он развился.

Основой реализма XIX в. было резко критическое отношение к буржуазной действительности, поэтому его называют также критическим реализмом. Характерная черта этого направления — постановка и отражение в художественном творчестве острых социальных проблем, осознанное стремление произносить «приговор» явлениям общественной жизни. Яркая страница в развитии критического реализма в изобразительном искусстве — творчество русских художников-*передвижников* (И. Н. Крамской, В. Г. Перов, И. Е. Репин и другие). В правдивых, страстных образах, рожденных гражданским, патриотическим чувством, они показывали страдания русского народа под гнетом помещичье-буржуазного государства. Особая сила их искусства — в широких социальных обобщениях на основе правдивого изображения явлений жизни.

Принцип правдивого, реалистического отражения действительности в искусстве был по-новому осмыслен в XX в. на основе идей социализма и задач социалистического и коммунистического строительства. Так возник *социалистический реализм.*

РЕЗЬБА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

Окна почти каждой избы среднерусской или северной деревни украшены резными декоративными наличниками. За самыми редкими исключениями их рисунок никогда не повторяется. Резьбой, простой геометрической или же сочной, с растительными узорами, украшены чердачное окно, ворота крестьянского дома. Резьба придает им глубоко индивидуальный облик. Некоторые дома имеют столь совершенные резные украшения, что их по праву считают произведениями народного декоративно-прикладного искусства. И это не удивительно. Художественная резьба — один из самых древних и распространенных видов декоративно-прикладного искусства. Резьбой украшают здания, предметы быта, создают произведения мелкой пластики — небольшие миниатюрные скульптуры. Особый вид художественной резьбы — *глиптика.*

Самый распространенный материал для резьбы — мягкая древесина деревьев лиственных пород: липы, осины, тополя. Реже употребляются твердые породы: береза, клен, бук. При резьбе по камню также используются мягкие породы, главным образом известняк, и твердые — нефрит, лазурит, яшма. При резьбе по кости используют моржовый клык, бивни слона и мамонта, рог и др.

Работают резчики самыми различными наборами ножей, топоров, стамесок, резцов и пилок, а размечают блок или пластину материала специальными разметочными инструментами. Известно несколько видов художественной резьбы.

Миниатюрная трехмерная пластика обычно называется объемной резьбой. При высокорельефной резьбе фон рисунка или узора сильно углубляется. Изображение получается выпуклым, часто многоплановым, богатым светотеневыми контрастами. Плоскорельефная резьба требует неглубокого фона. Изображение получается невысоким, близким к силуэту. Нередко оно обрабатывается дополнительными порезками. Края рисунка часто закругляют, «заоваливают» (такой вид резьбы назы-

Резьба по дереву. Башкирская АССР.

Внизу: богородская игрушка. Резьба по дереву.



Т. В. Амосов, С. С. Нестеров. Резьба по кости. Якутская АССР.





вают заоваленной). Ее главное достоинство — мягкий и сочный рисунок на слегка углубленном или же совсем не тронутом резцом фоне. В этом случае фон образует как бы своеобразную подушку. Он так и называется — подушечный.

Очень распространена выемчатая, или углубленная, резьба. Она выполняется в трехгранно-выемчатой и скобчатой технике. Трехгранно-выемчатой резьбой вырезается геометрический орнамент, формы которого имеют в своей основе треугольные, конические или квадратные пирамидки, стреловидные или полулунные углубления, опрокинутые в глубь материала. Самые разнообразные сочетания этих простейших элементов дают многообразный геометрический узор с красивой фактурой и богатой игрой светотени. Разновидность геометрической резьбы — скобчатая резьба. Работая стамеской, резчик получает скобчатое углубление, или ноготок. Для обоих видов резьбы характерны геометрическая четкость линий, живописная игра светотени. Четкими, выразительными линиями отличается и контурная резьба.

Ажурная, или сквозная, резьба получается при полном удалении фона. Она широко применяется при изготовлении резной мебели и для украшения крестьянских домов. В последнем случае она называется пропильной резьбой. Так вырезают декоративные наличники, подзоры, карнизы, полотенца и т. д. При ажурной резьбе орнамент самый разнообразный: от простейшего геометрического до самого замысловатого растительного узора, изображений птиц, животных, различных фантастических существ. Главное достоинство ее — легкий и тонкий рисунок, хорошо читающийся на просвет.

Иногда отдельные детали декоративного оформления предмета, выполненные в технике ажурной резьбы, накладывают на гладкий фон. Такой вид резьбы называется накладным.

Очень часто деревянные изделия, украшенные художественной резьбой, покрывают лаком, воском, тонируют, золотят, окрашивают и расписывают красками, обжигают или коптят. Изделия из кости полируют и пропитывают парафином.

Искусство резьбы по самым различным материалам широко распространено в *народных художественных промыслах*. В нашей стране и за рубежом славятся резные деревянные изделия подмосковных сел, шемогодская прорезная берёста, резные изделия из кости тобольских, уральских, холмогорских, хотьковских и чукотских мастеров.

РЕСТАВРАЦИЯ

Слово «реставрация» в переводе с латинского языка означает «восстановление». Реставрация не только возвращает жизнь замечательным памятникам культуры, но также позволяет подробно изучить художественные и технологические приемы мастеров различных школ, установить, когда и кем было создано то или иное произведение, выяснить причины его разрушения.

Главная задача реставратора — остановить разрушение памятника искусства, вернуть прекрасным творениям прошлого их первозданную красоту. В прежние времена к картинам, предметам прикладного искусства и даже к зданиям относились как к вещам, которые можно подновить, переделать по своему вкусу. Ни владельцы произведений, ни первые реставраторы не отдавали себе отчета в том, что перед ними художественно-исторические документы определенной эпохи и они не имеют права изменять их. Реставраторы произвольно меняли форму произведений, нередко удаляли лак с верхними слоями живописи, покрывали картины цветными лаками и, наконец, безжалостно записывали их, при этом слои позднейших записей нередко полностью скрывали авторскую живопись. Поэтому основной принцип современной реставрации — неприкосновенность и сохранность авторского произведения. В реставрационных организациях при музеях, в специальных мастерских и лабораториях рядом с художниками-реставраторами работают специалисты самых разных отраслей науки: истории искусства, химии, биологии, языкознания, археологии.

Перед реставрацией произведения искусства проходят длительный цикл исследований. Специалисты тщательно изучают сохранность памятника, историю его создания и хранения, проводят визуальные и лабораторные осмотры. В лабораториях делают анализы грунта и красочного слоя, выясняют состав пигментов и связующего. Много интересных данных получают при исследовании в рентгеновских, инфракрасных и ультрафиолетовых лучах. Затем реставрационный совет принимает окончательное решение о методах восстановления произведения. Ход работ тщательно документируется.

Реставрация памятников архитектуры начинается с изучения их физического состояния и причин разрушения. По архивным документам и планам составляют проект реставрации памятника, который позволяет реконструировать здание, удалить поздние пристройки, искажающие внешний вид, восстановить утраченные части. Если состояние памятника и документы о нем не позволяют спроектировать какую-нибудь часть здания, оно восстанавливается по аналогии с другими сооружениями того же времени. Под руководством архитекторов-реставраторов высококвалифицированные каменщики, опытные плотники и столяры, специалисты по металлу, инженеры восстанавливают старинные здания, дворцы, храмы, возвращают им потерянную прочность. Такие работы ведутся в нашей стране повсеместно. Одним из ярких примеров может служить реставрация памятников белокаменной Москвы XV в. — собора Андроникова монастыря, Успенского собора в Кремле. Благодаря труду реставраторов восстановлены памятники древнего зодчества в Кижах, Суздале, Владимире, Ростове Великом, Новгороде, Самарканде и других городах.

Реставрация произведений монументальной живописи связана с архитектурой, в основном это восстановление наружных и внутренних настенных росписей, выполненных в различных техниках (фреска, мозаика, темпера, масляная живопись). Как правило, работа ведется прямо на стене. Стоя на лесах, реставраторы укрепляют настенную живопись, чтобы она не осыпалась, расчищают ее от загрязнений и записей. Иногда им приходится работать на очень большой высоте. Но бывают случаи, когда настенная живопись не может храниться в прежних условиях. Росписи участками снимают со стены и монтируют фрагментами. Благодаря самоотверженному труду архитекторов и монументалистов-реставраторов были восстановлены дворцы в Павловске, Петродворце, Пушкине, варварски уничтоженные фашистами в годы Великой Отечественной войны.

Реставрация произведений прикладного искусства объединяет специалистов разного профиля. Это объясняется тем, что к ним попадают предметы, сделанные из самых различных материалов: металла, стекла, камня, фарфора, кости, дерева, кожи, ткани и т. д. Реставраторы произведений прикладного искусства восстанавливают старинные украшения, мебель, костюмы, посуду, скульптуру и многое другое.

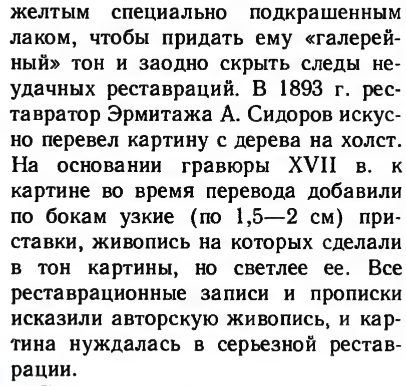
Реставрация графики связана с произведениями, выполненными на бумаге. Это могут быть карандашные рисунки, живописные акварельные или пастельные работы, старинные гравюры, книги и документы. Реставраторы-графики бережно расправляют рваные, мятые, грязные листы бумаги, очищают их от пыли, ржавчины, различных пятен и возвращают им первоначальный облик.

В реставрации станковой темперной живописи работа ведется в основном с древними иконами. Они написаны яичной темперой на дереве. Древнерусские живописцы наклеива-

КАК РЕСТАВРИРУЮТ КАРТИНУ

Картина Джорджоне «Юдифь» написана на дереве около 1504 г. За время своего существования картина не раз меняла местонахождение и многократно подвергалась большим и малым реставрациям. Так, в конце XVII — начале XVIII в. в Париже с нее сняли темный лак, по бокам добавили деревянные приставки, обновили авторскую живопись.

В 1772 г. полотно Джорджоне поступило в Эрмитаж. В конце XVIII в или в начале XIX в. его покрыли желтым специально подкрашенным лаком, чтобы придать ему «галерейный» тон и заодно скрыть следы неудачных реставраций. В 1893 г. реставратор Эрмитажа А. Сидоров искусно перевел картину с дерева на холст. На основании гравюры XVII в. к картине во время перевода добавили по бокам узкие (по 1,5—2 см) приставки, живопись на которых сделали в тон картины, но светлее ее. Все реставрационные записи и прописки исказили авторскую живопись, и картина нуждалась в серьезной реставрации.



Последняя, очень сложная и ответственная реставрация картины проводилась в 1967—1971 гг. Пробные расчистки и исследования, многочисленные специальные съемки и рентгенограммы подтвердили ее необходимость. По решению реставрационной комиссии Эрмитажа картина расчищалась от желтого лака, записей и прописок, лежавших между слоями лака, и от позднего поновления. Выполнение работы было поручено реставратору А. А. Маловой.

Расчистка велась поэтапно: сначала снимались желтый и другие лаки, записи и прописки, лежавшие между ними, а потом уже удалялась сплошная реставрационная прописка, которая скрывала множество деталей авторского изображения. На некоторых местах, как, например, в верхней левой четверти картины, лежало до 6 слоев мастиковок и прописок по ним.

Постепенно тампоном из ваты и марли, смоченным в специальном составе, с картины удаляли лак, а прописку снимали очень острым скальпелем под микроскопом. Работа велась осторожно и медленно: за день удавалось открывать лишь по 2—6 $см^2$ авторской живописи. Чтобы убедиться что она не затронута, на ней оставляли тонкий слой старого лака.

После реставрации краски стали яркими и глубокими. На фоне голубого пейзажа на месте архитектурного сооружения со шпилем открылась башня, вместо залива — холмистый рельеф вдали. Ажурной стала крона большого дерева и «кудрявой», слегка склонившейся макушка деревца дальнего плана. Площадка стены справа продолжилась к краю картины, и теперь видно, что травы растут из щели кладки. В нижней части — цветы, травы, многочисленные камни, а по краям стены — плющ. Кроме того, реставраторы увидели отпечатки пальцев художника на небе справа, на стене и платье.

ли на деревянные доски ткань — паволоку и наносили меловой грунт — левкас, законченное произведение покрывали олифой. Со временем деформируется и разрушается деревянная основа, темнеет покровная пленка, и настолько сильно, что бывает трудно различить изображение. Раньше такие потемневшие иконы чаще всего не освобождали от покровной пленки, как это делают современные реставраторы, а прописывали сверху красками — поновляли. На некоторых иконах встречаются многочисленные слои разновременных записей. Так, известная икона «Владимирская богоматерь», выполненная в начале XII в., поновлялась в XIII, XV, XVI вв. и позднее. Это выяснилось в процессе удаления записей. Нередко более поздние слои живописи также представляли собой немалую ценность, но, чтобы добраться до первоначального слоя, приходилось уничтожать все остальные. Долгое время искали способ разделения слоев, чтобы сохранить каждый из них в отдельности. Не так давно был разработан метод расслоения темперной живописи, он дает возможность целиком отделять верхний слой и наклеивать его на новую основу.

Реставрация станковой масляной живописи — восстановление картин, написанных масляными красками. Основой для масляной живописи кроме холста могут служить самые различные материалы: дерево, бумага, картон, металлы, стекло, камень. Они имеют свою специфику, требуют особого подхода при реставрации. Кроме того, масляные краски в отличие, например, от темперных менее прочные и могут растворяться под действием разбавителей, которыми удаляют лак или запись. Поэтому освобождать картину от позднейших записей и лакового покрытия надо крайне осторожно и бережно, чтобы не повредить авторскую живопись.

Самоотверженный труд советских реставраторов сохранил многие уникальные произведения искусства. Это Московский Кремль, храм Василия Блаженного, новгородская «София», дворцы Ленинграда и его пригородов, прекрасные картины, в том числе и шедевры *Дрезденской картинной галереи,* древнерусские иконы, монументальные росписи.

РИСУНОК

Каждому из нас приходилось держать в руках карандаш, выполнять простейшие изображения — рисунки. Для работы красками, в камне, на деревянной или металлической доске требуется знание многих технических приемов, недели, месяцы, а то и годы напряженного труда. Рисунки в отличие от *живописи, скульптуры* или *гравюры* не требуют сложного технического исполнения и создаются гораздо быстрее. Однако это не означает, что овладеть техникой рисунка легко и просто.

Рисунок — основа всех видов изобразительного искусства. Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» писал: «Юношам, которые хотят совершенствоваться в науках и искусствах, прежде всего надо научиться рисовать». Свои жизненные наблюдения художник стремится зафиксировать в беглых зарисовках или набросках с натуры (см. *Наброски и зарисовки*). Замысел будущего произведения он воплощает в общих чертах на листе бумаги. Такие рисунки становятся как бы подготовкой для будущего произведения, и художник выполняет их только для себя. Сохранившиеся подготовительные рисунки старых мастеров позволяют заглянуть в их творческую лабораторию, проследить рождение и развитие художественного замысла будущего произведения.

Самостоятельный характер имеют тщательно и любовно проработанные рисунки на отдельных листах — законченные станковые произведения. В отличие от тиражной *графики,* например гравюры или *литографии,* они существуют лишь в единственном экземпляре. Их собирают знатоки искусства, хранят в специальных графических собраниях музеев.

Рисунок — действенное средство познания и изучения действительности. Выполняя многочисленные рисунки с натуры, художник вырабатывает в себе умение четко выделять главное в явлении, отбрасывая или, наоборот, акцентируя отдельные детали. Он выявляет верные соотношения различных частей предмета, прослеживает распределение света и тени на его поверхности, влияние световоздушной среды и т. д. Обучение рисунку составляет важнейшую часть профессионального обучения живописца, скульптора, графика, архитектора, мастера декоративно-прикладного искусства.

В живописи главное выразительное средство — *цвет,* в рисунке — линия. Она выполняет изобразительную функцию, т. е. создает иллюзию пластической формы. Но линия имеет также и свой собственный декоративный ритм. Она может быть то плавной, круглящейся, мелодичной, то угловатой, ломаной, жесткой. С этим связана и особая выразительная функция каждой линии: она передает то или иное чувство, настроение. Великие мастера умело использовали эти особенности линий. Какой певучий музыкальный характер приоб-

Микеланджело. Рисунок головы.

Леонардо да Винчи. Этюды женских рук. Серебряный карандаш, белила. Около 1480.





ретает линия в рисунках итальянского художника С. Боттичелли, и насколько она остра и экспрессивна в произведениях голландца В. ван Гога.

Рисунок — древнейший вид изобразительного искусства. Первобытный человек острым предметом процарапывал изображения на кости и камне, рисовал минеральными красками на стенах пещер. В искусстве древнего мира господствовал контурный линейный рисунок, в котором отсутствовали штриховые моделировки и светотень. Его великолепные образцы дошли до нас в древнеегипетских росписях или на греческих вазах. В средние века принципиального различия между рисунком и живописью не было. Средневековые *миниатюры* или *витражи* обычно представляют собой расцвеченный рисунок. Лишь в позднее средневековье живопись и рисунок отделяются друг от друга.

В эпоху *Возрождения* большинство итальянских рисовальщиков, принадлежащих к флорентийской и римской школам, вырабатывают строгую, линейную манеру рисунка. Они тщательно прорабатывают штриховкой пластические формы, придавая изображению особую насыщенность и живую выразительность. Таковы рисунки А. Мантеньи, Леонардо да Винчи, Микеланджело. В противоположность им венецианские художники рисуют в свободном, энергичном, несколько эскизном стиле. В рисунках Тициана, П. Веронезе, Я. Тинторетто главную роль играют легкий живописный штрих, пятно. Эти приемы близки эмоциональной живописи венецианских мастеров.

Вплоть до XV—XVI вв. рисовали на деревянных дощечках, пергаменте, а с XIV в.— на бумаге.

Самый древний инструмент для рисования — металлический грифель (штифт). В средние века художники рисовали обычно свинцовым штифтом, который оставлял мягкие, легко стирающиеся линии. Поэтому им набрасывали общие композиционные линии, а затем уже разрабатывали рисунок другими материалами. В XV в. любимым инструментом рисовальщиков становится серебряный штифт. Им рисовали на грунтованной или тонирован-

ной бумаге. Работа серебряным штифтом требует большой точности, так как проведенные им линии почти не стираются. Им пользовались такие великие мастера линейного рисунка, как Я. ван Эйк, А. Дюрер, Х. Хольбейн Младший, Леонардо да Винчи, Рафаэль.

Серебряный штифт теряет свое значение к середине XVI в. В это время преобладает свободный тональный рисунок и появляется графитный карандаш. Первоначально им пользовались лишь для вспомогательных целей, но когда в конце XVIII в. научились изготовлять карандаши различной твердости, а также резинки (до того линии стирали хлебным мякишем), графитный карандаш становится очень популярным. В первой половине XIX в. блестящим мастером рисунка графитным карандашом был французский художник Ж. О. Д. Энгр, тонкой контурной линией виртуозно передававший игру света на поверхности предметов, несколькими скупыми штрихами — человеческий характер. В России прекрасными рисовальщиками в первой половине XIX в. были О. А. Кипренский, К. П. Брюллов, П. А. Федотов, А. О. Орловский, А. А. Иванов. Во второй половине XIX в. остропсихологические рисунки графитным карандашом создали И. Е. Репин, В. А. Серов и другие.

Рисовали художники и пером: тростниковым, гусиным, позже — металлическим. Пером охотно пользовались живописцы Рафаэль, Рембрандт, Дж. Б. Тьеполо, В. ван Гог и другие, но также и скульпторы, например Микеланджело. Рисовали обычно чернилами, тушью, сепией. Часто применяли комбинированную технику пером и кистью. И если в XV—XVI вв. предпочтение отдавали перу, то в XVII—XVIII вв.— кисти.

Рисунок пером требует от художника точности и уверенности, умения работать без поправок. Перо способно передать скрупулезные подробности пластической формы предметов. Поэтому им часто пользовались для работы с натуры, особенно обнаженной, в которой художники фиксировали нужные им для монументальных композиций сложные повороты и ракурсы фигур, прорабатывали их пластическую форму. Таковы немногие сохранившиеся рисунки Микеланджело для потолка Сикстинской капеллы. Рисунки кистью, наоборот, позволяют передать пространство, свет, воздушную среду. Эта их особенность привлекла живописцев *барокко* и *рококо*. Например, в рисунках Дж. Б. Тьеполо, исполненных отдельными пятнами и несколькими прерывистыми линиями, словно ощущается влажная мерцающая атмосфера его родной Венеции.

Из мягких инструментов для рисования особенно интересны уголь, итальянский карандаш и сангина. Они дают свободные, широкие штрихи, но легко стираются или осыпаются с поверхности листа или холста. Такие рисунки необходимо закреплять. Линии, прове-



Ж. Белланж. Рисунок.



Внизу: Х. Хольбейн Младший. Женский портрет.


О. А. Кипренский. Портрет А. А. Олениной. 1828. Итальянский карандаш. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

денные углем, получаются глубокие и бархатистые, но несколько грубоватые. Одновременно с углем во второй половине XV в. получил распространение так называемый итальянский карандаш, или черный мел; им исполняют рисунки на больших листах, лепят формы светотенью. Сангину, или красный мел, ввел в употребление Леонардо да Винчи. Эта техника еще более приближается к живописи, так как дает возможность работать не штрихом, а пятнами. Ею увлекались мастера динамической линии, особенно живописцы, такие, как П. П. Рубенс, А. Ватто, О. Фрагонар.

Рисунки различаются по жанрам (пейзажный, бытовой, натюрморт), а также по темам. Тематический рисунок получил новое содержание в советском искусстве. Советские мастера рисунка опираются на традиции русского и мирового реалистического искусства, руководствуются в своем творчестве методом *социалистического реализма.* В работах выдающихся мастеров советского рисунка Д. А. Шмаринова, Е. А. Кибрика, Б. И. Пророкова, Ю. И. Пименова отражены темы социалистического строительства, героической истории советского народа, борьбы народов за мир и демократию. Н. А. Андреевым, И. И. Бродским, Г. С. Верейским созданы портреты руководителей Советского государства, рабочих, колхозников, советской интеллигенции. А. А. Дейнека, В. В. Мешков и другие мастера запечатлели черты преображенного советским человеком пейзажа родной страны. Больших успе-

НАЧНЕМ С РИСУНКА



Главным и настоящим учителем нашим является только натура.

С чего же следует рисовать? Моделью для рисования может быть все, что мы видим, что имеет трехмерную форму: так называемый натюрморт — предметы домашнего обихода, посуда, всевозможные вещи, сельскохозяйственные предметы и орудия, овощи, фрукты; голова и фигура человека; пейзаж, отдельные деревья, постройки, животные, птицы и т. д. Конечно, начинать надо с более простых предметов, приближающихся по форме к геометрическим. Затем можно переходить к более сложным по форме и расположению в пространстве.

Прежде чем начинать рисовать предметы, нанесите их контуры на лист бумаги, чтобы они не просто расположились и уместились на бумаге, но разместились хорошо и равномерно по отношению к краям листа.

Наиболее распространен метод рисования от общего к частному, с тем чтобы в конце опять вернуться к общему. Что это значит? Допустим, вы рисуете дерево, сухую яблоню без листьев, но с извилистыми, капризно расположенными, суковатыми ветвями и стволом. Прежде чем рисовать отдельные сучки и ветки, наметьте общий контур всего дерева, как будто оно и в натуре своими наиболее выдающимися и в ширину и в вышину точками вставлено в воображаемый многоугольник. Затем в этом многоугольном контуре расположите крупные детали — ствол, наиболее тяжелые ветви, затем следующие детали — ветви, сучки, вплоть до самых мелких. Когда все это будет нанесено на бумагу, опять вернитесь к общему и просмотрите, правильно ли разместились все части по отношению к общему и друг к другу. Таким образом все детали будут нарисованы только в сравнении и в отношении одна к другой. Этого правила нужно придерживаться всегда.

Добавим, что надо быть беспощадно строгим и требовательным к себе, не позволять себе никаких скидок в работе, как бы это порой ни казалось скучным и трудным. Не удалось сегодня, удастся завтра. Бесконечное количество упражнений — один из залогов успеха. Многие великие мастера живописи не пропускали ни одного дня без упражнения в рисунке.

хов советские художники достигли в жанрах художественно-документальной зарисовки, книжной иллюстрации, карикатуры, газетно-журнальной графики. В этой области работают такие замечательные рисовальщики, как Кукрыниксы, Б. Е. Ефимов и многие другие.

Материалы рисунка. Тот, кто хочет научиться рисовать, должен хорошо знать материалы рисунка, их особенности и свойства. Правильно выбранный материал и свободное владение им помогают художнику успешно решать поставленную задачу.

Со времени появления бумаги основными материалами рисунка остаются: карандаш, уголь, *сангина,* соус, перо, тушь, однотонная *акварель, пастель.* Познакомимся ближе с каждым из них.

В какой бы области изобразительного искусства ни работал художник, он обязательно пользуется карандашом: как для рисунков, имеющих самостоятельное значение, так для набросков и эскизов будущих произведений.

Карандаш имеет несколько разновидностей. Наиболее распространен графитный карандаш. Сейчас, как и раньше, существуют два основных его вида: графитный стержень в деревянной оболочке и стержень без оболочки, который вставляется в разнообразные держатели.

Карандаши выпускаются различной твердости и обозначаются буквами: М (мягкий), Т (твердый) и цифрами перед ними, показывающими степень твердости. Чем больше цифра, тем больше твердость (или мягкость, в зависимости от буквы). На зарубежных карандашах: В (мягкий), Н (твердый), Г (средний) и соответствующие цифры. Кроме графитного рисовальщики применяют различные цветные карандаши и карандаш «Ретушь», напоминающий своими свойствами прессованный уголь.

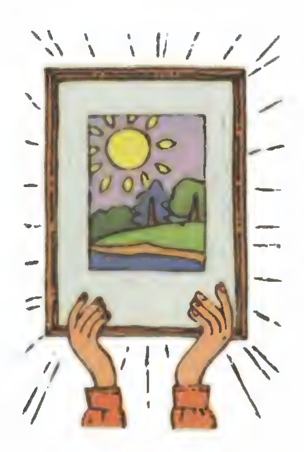
Для набросков пригодна любая бумага, как белая, так и окрашенная в различные тона. Нужно лишь следить, чтобы карандаш не был слишком жестким, а бумага — рыхлой. Для длительных рисунков необходима бумага плотная, прочная, способная выдержать сильные нажимы карандаша, многочисленные поправки и стирания резинкой. При этом бумага не должна быть слишком гладкой.

Древесный уголь. В живописи кар-

В. А. Серов. Портрет К. А. Обнинской (с кроликом). Сангина, карандаш, пастель. 1904.



КАК ОКАНТОВАТЬ РИСУНКИ



Чтобы окантовать рисунок или репродукцию, сначала аккуратно подравняйте их с четырех сторон. Затем возьмите лист плотной белой бумаги и вырежьте в нем окошечко с таким расчетом, чтобы вокруг работы остались небольшие поля. Верхнее и два боковых должны быть одинаковые, а нижнее в полтора раза шире.

Такой специально подготовленный лист бумаги с вырезанным в нем отверстием называется паспарту. Работу положите на паспарту с обратной стороны и приклейте по периметру узкие полоски тонкой бумаги. Советуем использовать для этого резиновый клей, который не оставляет на бумаге пятен и при необходимости легко удаляется. По размеру паспарту вырежьте стекло и лист картона. Паспарту положите на картон, а затем сверху накройте стеклом. Соответственно длине четырех сторон стекла нарежьте полоски бумаги, дерматина или ткани — бортовки. Примерная ее ширина — 10—12 мм. При желании цвет окантовки может сочетаться с колоритом работы, с цветом паспарту.

Полоски бортовки смажьте столярным клеем и наклейте по краям стекла на ширину 5—6 мм. Затем полоски загните и приклейте к обратной стороне — картону. На задней стенке картона, сверху, прикрепите два металлических или пластмассовых колечка или ушки из материи, закрепляемые плотной бумагой. Полоски бумаги либо проденьте в колечки, либо наложите на материю, после чего приклейте. Для этого лучше использовать универсальный клей.


А. Матисс. Женщина с распущенными волосами. Тушь, перо. 1944.

тина чаще всего начинается с рисунка углем на холсте. Мягкий уголь не портит грунтованного холста, легко смахивается тряпкой в случае необходимости, быстро и свободно покрывает большие поверхности, дает богатство оттенков от черного к белому. Художник, сделавший проработанный рисунок, видит свою будущую картину почти такой, какой она будет в законченном виде. Углем выполняются также и тональные рисунки, имеющие самостоятельное значение.

Для работы углем необходимы шероховатые поверхности: холст, зернистая бумага, картон; на гладких он не держится. Наряду с обычным используется прессованный уголь, более прочный, чем натуральный, и дающий глубокие черные тона.

Тушь — черная краска, состоящая преимущественно из специально приготовленной сажи, получаемой при сжигании хвойной древесины, растительных масел и смол, а также из нефти и нефтепродуктов. Из каменноугольных красителей изготовляют цветную тушь. Тушь бывает сухая (в виде плиток или столбиков) и жидкая. Перед употреблением сухую тушь растирают с водой. Лучшая черная тушь — так называемая китайская.

Тушь служит для черчения, рисования пером или кистью. Работа ею не допускает исправлений: штрих или мазок должен быть уверенным и точным. В зависимости от характера поставленной задачи художник выполняет штриховку, заливку, отмывку и т. д.

В отличие от других черных красок тушь со временем не теряет своего интенсивного первоначального цвета. В ходе работы художник разбавляет ее водой, и тогда она дает серый тон, который может колебаться от буроватого до серебристо-серого.

Многие шедевры рисунка созданы в различные эпохи сангиной. Ее красновато-коричневый цвет передает ощущение тепла человеческого тела, и большинство рисунков сангиной — изображение людей.

Соус, или, как его часто называли раньше, черный мел, внешне похож на сангину. Цвета его — черный, серый и коричневый. Соусом рисуют либо так же, как сангиной, либо, измельчив его в порошок, наносят на бумагу сухой щетинной кистью, прорисовывая затем детали карандашом «Ретушь» или черным карандашом.

При мокром способе порошок соуса разводят водой и рисунок выполняется щетинной или акварельной кистью. В этом случае техника исполнения близка к однотонной акварели. Высохшие поверхности хорошо высветляются резинкой. По высохшему соусу можно прорисовать детали карандашом «Ретушь» или черным карандашом.

Пастель и акварель — материалы, которые используются и в живописи и в рисунке. Для рисунка выбираются один-два цвета, обычно черный и коричневый. Пастелью рисуют так же, как и сангиной. Рисунок аква-

Э. Я. Эйнманн. Портрет художника В. Лойка. 1955. Бумага, уголь.



релью выполняется так же, как живописью, с той разницей, что пользуются лишь одним или двумя-тремя цветами (черный, коричневый).

Перо. Как правило, для рисунков пером (обычное школьное или чертежное перо) используется черная тушь или черные чернила. Линия, проведенная пером, предельно ясна, категорична. Неточный штрих, который может сойти не замеченным в рисунке карандашом, здесь портит всю работу.

Разнообразие тонов, получаемое в других материалах нажимом различной силы, высветлением резинкой, размыванием водой, здесь достигается только сочетанием штрихов, их толщиной и частотой. Зато какого строгого благородства, гибкости, выразительности линий добивается мастер! И приемы работы очень разнообразны: от тонкого каллиграфического штриха до экспрессивного сочетания черных и белых пятен.

Техника пера чрезвычайно распространена в книжной графике, так как хорошо поддается полиграфическому воспроизведению. Для пера больше подходит гладкая плотная бумага. На такой бумаге перо не будет цепляться за неровности, а тушь — расплываться. Исправлять рисунок пером можно, лишь соскабливая неверные штрихи.

Все перечисленные материалы можно сочетать друг с другом, это расширяет изобразительные средства рисунка. Сочетания встречаются самые разнообразные и зависят от цели и склонностей художника, но есть классические, испытанные, давшие много выдающихся образцов. Это рисунки карандашом на тонированной бумаге с использованием сангины, а также мела или белил в самых освещенных местах изображения; сочетание угля, сангины и мела (или белил); пера и акварели.

В книгах о рисунках старых мастеров часто стоят обозначения материала, которым выполнен рисунок. Это сепия, бистр, итальянский карандаш, серебряный карандаш, свинцовый карандаш. Они в наши дни употребляются очень редко. Коротко познакомимся с ними.

Бистр — прозрачная коричневая краска, изготовляемая из древесной сажи. Им рисовали кистью, как акварелью, и пером, как тушью, а также сочетая эти способы.

Сепия — коричневая краска, приготовлявшаяся из внутренностей моллюска. Рисовали кистью. Сейчас в акварели есть краска сепия, ее изготовляют искусственным путем.

Свинцовый карандаш, серебряный карандаш, иногда называемые штифтами,— это стержни из серебра или свинца, металлов, оставляющих на бумаге темный след. Они могли быть в оправе, как карандаш, и без нее.

Итальянский карандаш, иногда называвшийся французским, выглядел как обычный карандаш, с более черным и мягким стержнем.

Фломастеры — появившиеся недавно специальные цветные карандаши. Начинающему художнику не стоит увлекаться ими, так как при внешней эффектности линии их грубы и однообразны. Неопытного художника злоупотребление фломастером может привести к заученности приемов и поверхностной манере рисования.

РОКОКО

Название этого стилевого направления в европейском искусстве первой половины XVIII в. происходит от французского слова, означающего «узор из камней и раковин». Искусство рококо было завершением и поздней, наиболее утонченной и облегченной стадией искусства *барокко*. Но в нем появились и совершенно новые черты. Для рококо характерен уход от противоречий жизни в мир фантазии, мифологических и пасторальных сюжетов, экзотических (китайских, турецких) полусказочных образов. В декоративных композициях господствует грациозный, прихотливый орнаментальный ритм, в отделку внутренних помещений вводятся сложнейшие лепные и резные узоры, завитки, раковины, маски, живописные и скульптурные панно в замысловатых обрамлениях, зеркала причудливых очертаний, воздушная легкость, изысканность, асимметрия. В целом для произведений стиля рококо характерны светлые тона, отказ от строгой тектоники и прямых линий. Скульптура и живопись рококо изящны, декоративны, но неглубоки; архитектура (особенно интерьеры особняков) отличается уютом, пространственной свободой, отходит от парадных регулярных схем планировки. Особенно успешно развивалось декоративное искусство, проникнутое духом комфорта и внимания к личному удобству. Рококо возникло и получило развитие во Франции, где были созданы лучшие интерьеры этого стиля. В Германии и Италии элементы рококо проявляются в украшении интерьеров и фасадов зданий, хотя основой архитектурного стиля оставалось барокко. В России в постройках стиля барокко и раннего классицизма (В. В. Растрелли, Д. В. Ухтомский, С. И. Чевакинский, А. Ринальди) золоченые завитки рококо были из-

Г. Ж. Бофран. Интерьер особняка Субиз в Париже. 1735—1738.



любленным узором интерьеров, а часто и фасадов зданий. Наибольшее распространение рококо получило в резьбе, лепке, керамике, ювелирных изделиях, мебели, металлической утвари, декоративной живописи, скульптуре и графике. Особенно знамениты посуда и мелкая пластика фарфоровых заводов в Севре (Франция), Мейсене (Германия), Вене, Петербурге (Императорский фарфоровый завод).

РОМАНСКИЙ СТИЛЬ

Так называется стиль западноевропейского средневекового искусства периода с X до XII в. (в ряде стран до XIII в.), когда господство феодально-религиозной идеологии было наиболее полным. Главная роль в романском стиле отводилась суровой, крепостного типа архитектуре — церквам, монастырям, замкам: эти массивные каменные сооружения воздвигались обычно на возвышенных местах и господствовали над местностью. Наружный облик романских построек отличался монолитной цельностью и торжественной силой, здание состояло из простых, четко выявленных объемов, подчеркнутых равномерными членениями; мощь, толщина стен усиливались узкими проемами окон, ступенчато углубленными порталами и внушительными башнями. Внутри романские храмы делились на равные пространственные ячейки и перекрывались сводами (реже куполами) на полуциркульных арках, что придавало зданию ощущение незыблемой устойчивости, отождествлявшейся с непоколебимостью божественного миропорядка. В раннем романском стиле церкви украшались росписями, а с конца XI — начала XII в. ведущую роль в оформлении церквей получили монументальные рельефы, располагавшиеся на порталах, иногда покрывавшие всю фасадную стену, а внутри храма рельефы помещались, как правило, на капителях колонн и столбов. Главное место отводилось изображениям, говорившим о грозном всемогуществе божества. В строго симметричных композициях преобладала над всеми фигурами огромная фигура Христа. Условные, экспрессивные формы были характерны и для повествовательных сцен. Полусказочные сюжеты, изображения животных и растений восходили к народному творчеству и к языческим представлениям. В некоторых произведениях романского стиля (рельеф «Ева» работы мастера Жильбера в Отёне во Франции) можно видеть зарождение интереса к человеческим судьбам и переживаниям. Высокого развития достигли в романском стиле миниатюрная живопись в священных книгах, искусство эмали, резьба по дереву и кости, ювелирное искусство, литье и чеканка по металлу. Изделия романских мастеров отличаются массивностью, суровой мощью форм, яркостью цвета.

Значительное развитие романский стиль

Церковь Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье. XII в. Франция.



получил во Франции, в Германии, Италии, Испании, Англии; памятники романского стиля есть в Австрии, в Скандинавских странах, Польше, Венгрии и других странах.

На территории СССР черты романского стиля можно видеть в ранних частях Домского собора в Риге, в круглой церкви села Горяны близ Ужгорода и в росписях внутри этой церкви.

РОМАНТИЗМ

Романтизм — это идейное и художественное движение в европейской и американской культуре конца XVIII — первой половины XIX в. Одна из характерных черт этого периода — разочарование самых широких кругов в итогах Великой французской революции, в идеологии Просвещения и в буржуазном прогрессе. Эти настроения отразились в новом художественном движении. В основе романтического идеала — духовно-творческая свобода, культ сильных страстей и порывов, интерес к национальной культуре и фольклору, тяга к прошлому, к дальним странам, к народам, чуждым буржуазной цивилизации. Характерная черта романтического мировосприятия — мучительный разлад идеала и действительности.

В пластических искусствах романтизм наиболее ярко проявился в живописи и графике. Наиболее последовательная школа романтического искусства сложилась во Франции (живописцы Т. Жерико, Э. Делакруа, Ж. Мишель, скульпторы Ф. Рюд, А. Л. Бари). Обращаясь к необычным, драматически острым ситуациям, в том числе к темам революционной борьбы, к историческому прошлому и героическим легендам, к экзотике Востока, к образам Данте, Шекспира, Байрона, Сервантеса, Гёте, французские романтики находили образы для своих произведений в людях с сильным, страстным характером, изображали их в моменты напряжения духовных сил. Характерный мотив их творчества — близость человека к природным стихиям и к народной жизни.

ОРЕСТ АДАМОВИЧ КИПРЕНСКИЙ (1782—1836)



Выдающийся русский живописец и график О. А. Кипренский окончил Петербургскую Академию художеств по классу исторической живописи, но портрет с самого начала становится ведущим в его творчестве. В 1816—1822 гг. Кипренский работал в Италии. Вернувшись на родину, он через 6 лет — в 1828 г. снова и навсегда уезжает в Италию. Кипренский — первый представитель романтизма в русской живописи. Великая французская революция, наполеоновские войны в Европе, Отечественная война 1812 г., восстание декабристов, оказавшие огромное влияние на развитие искусства. В этих условиях сформировался особый строй чувств и представлений. Мир казался неустойчивым и неустроенным, таящим в себе постоянную угрозу неожиданных метаморфоз.

О. А. Кипренский первым из русских художников находит этому мироощущению соответствующую форму. Прежде всего эта форма столь же изменчива, как и тот мир, к которому обращено искусство художника. Написанные почти одновременно портреты мальчика А. А. Челищева (ок. 1809, ГТГ), Е. П. Ростопчиной (1809, ГТГ), Е. В. Давыдова (1809, ГРМ) демонстрируют изумительную способность к видоизменению в каждом данном случае живописной манеры, композиционных, колористических, световых эффектов и всего эмоционального строя портрета. Но постоянным остается одно — герои ранних портретов Кипренского как бы пребывают в

Борясь с нормами ***классицизма,*** романтики утверждали в своих произведениях индивидуальность творческой манеры, живописную динамику, силу и насыщенность цвета, яркие контрасты света и тени.

В Германии и Австрии романтизм проявился в других формах: здесь преобладали элегические интонации, тоска по утраченному идеалу целостной личности, ее единству с природой, сильны были мистические и религиозно-патриархальные настроения, идеализация средневековой старины. Произведения «назарейцев» отличает стилизация, подражание живописи раннего итальянского и немецкого ***Возрождения*** (Ф. Овербек, П. Корнелиус). В живописи Й. А. Коха, Ф. О. Рунге, К. Д. Фридриха повышенный интерес к индивидуальному, неповторимому, к сильным душевным переживаниям сочетался с острым ощущением природы, тягой к слиянию с ней. В творчестве



О. А. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. 1827. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

настороженном, чутко-внимательном ожидании каких-то неведомых событий. Живопись отличается незнакомои искусству XVIII в. артистическои свободой, любовью к контрастам освещения и цвета. Не случаино пристрастие Кипренского к детским и юношеским образам — в них та открытость навстречу «всем впечатлениям бытия» та незавершенность внутреннего мира которая наиболее родственна романтическому мироощущению Кипренскии — подлинныи создатель русского карандашного портрета Графическии стиль художника отмечен изумительнои непринужденностью быстротои бархатистои воздушностью штриха при поразительнои точности и ясности формы и красоте силуэта (портреты Н. В. Кочубеи генерала Е И Чаплица оба — 1813)

Безусловныи шедевр и последняя крупная удача художника — портрет А С Пушкина (1827 ГТГ) Лицо озаренное вдохновением внезапнои мысли отмечено печатью глубокои сосредоточенности в горькои складке губ сквозит затаенная скорбь в замкнутости позы — какая то воинственная настороженность Эмоциональный строи портрета отличается сдержаннои благороднои строгостью исполнение — мудрои простотои экономностью художественных средств.

Создатель обширнеишеи портретнои галереи Кипренскии доносит до нас не только внешнии облик человека но и возвышенныи благородный строи его мыслеи и чувств воссоздает историю надежд и разочаровании современников того исключительного по своему историческому и культурному значению периода который именуется пушкинскои эпохои

Важное место в творчестве Кипренского занимает автопортрет Незнакомыи предшествующему искусству XVIII века повышенныи интерес к автопортретным изображениям у Кипренского отражает своиственное романтическои эпохе представление о духовнои независимости творческой личности наделеннои даром обостреннои восприимчивости и сострадания к чужим судьбам

Близкии к передовым кругам русскои интеллигенции Кипренский, уехав в Италию лишился тои живительнои умственнои среды которая питала его творчество в России. Это сказалось в его искусстве утратой естественной непринужденности и свободы выражения, составлявших обаяние лучших его произведений. В Италии живопись Кипренского, сохраняя высокий уровень мастерства, приобретает специфический «музейный» оттенок, холодноватую изощренность (портрет Е. С. Авдулиной, ок. 1822, ГРМ).



Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ (Свобода на баррикадах). 1830. Холст, масло. Лувр. Париж.

ЭЖЕН ДЕЛАКРУА (1798—1863)



В июле 1830 г. во Франции вспыхнула революция. На улицах Парижа народ возводил баррикады, с оружием в руках сражался против власти ненавистных Бурбонов. В этом же году художник Э. Делакруа создал картину «Свобода, ведущая народ» («Свобода на баррикадах»; Лувр, Париж). Она стала подлинным символом борьбы за свободу народа.

В центре картины с трехцветным республиканским знаменем в руках устремилась вперед молодая прекрасная женщина в красной фригийской шапочке на развевающихся волосах. Это аллегория свободы, ведущей за собой народ. Рядом с ней студент, которому художник придал свои черты, и уличный мальчишка. Всеми своими помыслами Делакруа был вместе с восставшими, и ему удалось создать убедительный образ народа, воодушевленного идеями свободы.

Творчество художника проникнуто страстным пафосом борьбы за свободу, верой в торжество справедливости, в силу и энергию революционного народа. Эти черты характерны для французского революционного романтизма, главой которого был Делакруа.

Уже одна из первых картин художника — «Резня на Хиосе» (1823—1824, Лувр, Париж) посвящена борьбе угнетенного народа Греции за свою независимость.

В 1830-е гг. художник совершил поездку в Алжир и Марокко. Здесь Делакруа пишет сцены красочного восточного быта, полные динамики и напряжения. Но главное место в его творчестве занимает историческая тема. Делакруа стремится раскрыть смысл исторических событий, передать характеры исторических лиц. Его привлекают трагические, переломные моменты истории. Такова картина «Взятие крестоносцами Константинополя» (1841, Лувр, Париж), подлинный смысл которой — осуждение бессмысленной, жестокой резни, учиненной крестоносцами на улицах древнего города в 1204 г. Делакруа создал циклы декоративных росписей в парижских дворцах и церквах. Он иллюстрировал произведения И. В. Гёте, Дж. Г. Байрона, У. Шекспира.

В историю мировой живописи он вошел также как великий мастер колорита. Делакруа выдвинул проблему цвета в живописи как ее главного выразительного средства и стремился научно ее обосновать.

К концу жизни художник отошел от освободительных идей своего времени, но на всю жизнь остался верен идеям гуманизма.

Ю. К. Королев. Страна Советов. 1972. Древесная плита, темпера.



англичан И. Г. Фюсли, У. Блейка, У. Тёрнера, американца А. П. Райдера сильнее проявились черты романтической фантастики, вымысла, окрашенного мистическими настроениями. Позднее участники английского «братства прерафаэлитов» (приверженцев искусства дорафаэлевского периода) эти настроения отразили в произведениях, стилизованных в духе итальянской живописи XV в. (Д. Г. Россетти).

В России черты романтической страстности, обостренный интерес к личности, ее духовной жизни проявились в произведениях *О. А. Кипренского,* А. О. Орловского, *К. П. Брюллова;* романтизм повлиял на пейзажную живопись С. Ф. Щедрина, М. Н. Воробьева, *И. К. Айвазовского,* на творчество *А. А. Иванова, П. А. Федотова,* Н. Н. Ге.

РОСПИСЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

В залах, вестибюлях, фойе клубов, Дворцов культуры, театров и других общественных сооружений нередко можно увидеть написанные непосредственно на стене или же укрепленные на поверхности стен и перекрытий различные сюжетные и орнаментальные картины. В театре это обычно композиции на темы театральной жизни и искусства, в научном учреждении — сюжеты, посвященные деятельности ученых, в школе — повседневной школьной жизни, роли просвещения в воспитании молодого поколения советских граждан. Такие росписи являются важной частью монументального искусства.

РАСПИШЕМ САМИ



Совсем не сложно расписать какое-либо деревянное изделие, например кухонную доску.

Разметка рисунка на предмете, распределение орнамента сделайте в соответствии с чертежом, рисунком или по шаблону. Рисунок сначала переведите на кальку, а затем, укрепив ее на изделии кнопками, через копирку с помощью карандаша или костяной палочки — на поверхность дерева.

Для росписи используйте готовые гуашевые краски, разведенные 3—5%-ным раствором столярного клея. Получающаяся масса хорошо набирается на кисть, легко наносится на предварительно подготовленную, ровно отшлифованную поверхность. Гуашью такой консистенции можно писать по незагрунтованной древесине, по которой она не растекается.

Роспись выполняйте мягкими беличьими, колонковыми кистями, окраску фона — широкой плоской щетинной кистью. Затем просушите ваше изделие в течение 2—3 часов при температуре +18—23°, а потом два раза отлакируйте нитролаками НЦ-221, НЦ-316 вручную или краскораспылителем. Сушка после лакирования — 30—60 мин при +18—23°. Этот способ росписи и отделки относительно прост и потому доступен каждому.

Изделие готово. Оно может стать хорошим подарком родным и друзьям.

В Древнем Египте, Вавилонии, на Крите, в Древней Греции и Древнем Риме росписи украшали стены дворцов, общественных зданий, гробниц. Некоторые из них сохранились до нашего времени (например, росписи гробниц древнеегипетских вельмож со сценами заупокойной жизни). В средние века, в эпоху Возрождения стенными росписями (обычно фресками) покрывались внутренние помещения церквей и отдельные помещения жилищ знатных вельмож. Всемирную известность приобрели росписи Успенского собора во Владимире *Андрея Рублева,* Сикстинской капеллы в Риме *Микеланджело,* станцы *Рафаэля.* Публицистически острое художественное выражение прогрессивно-демократических идей характерно для стенных росписей общественных зданий художников-монументалистов XX в.: мексиканцев X. К. Ороско, Д. Риверы, Д. Сикейроса, швейцарца X. Эрни, американца А. Рефрежье.

В СССР развитию искусства стенных росписей способствуют широкий размах строительства, создание величественных общественных зданий и мемориальных ансамблей. Огромное общественно-воспитательное значение имеют настенные росписи советских художников А. А. Дейнеки, П. Д. Корина, Е. Е. Лансере, В. А. Фаворского и других мастеров, украсившие различные общественные учреждения, станции метро, Дворцы культуры.

Художественная роспись украшает также и предметы *декоративно-прикладного искусства: майолику, фаянс, фарфор, стекло,* изделия из дерева и металла, ткани. Она придает им нарядный и праздничный вид, подчеркивает их роль в интерьере. Велико значение художественной росписи в *народном искусстве.* Здесь она часто является самостоятельной отраслью художественного творчества, особенно в произведениях *народных художественных промыслов* (см. *Игрушка народная, Лаковая миниатюра, Палех, Жостово*).

РУССКИЙ МУЗЕЙ

Государственный Русский музей является гордостью советской культуры, заслуженно считается музеем мирового значения. По полноте и разнообразию коллекций это крупнейшее в стране хранилище произведений изобразительного и декоративно-прикладного русского искусства.

Решение об организации музея было принято в 1895 г. и стало чрезвычайно важным событием в культурной жизни России. Для нового музея казна приобрела Михайловский дворец, построенный в 1819—1825 гг. великим русским зодчим К. И. Росси. В наружной и внутренней отделке дворца принимали участие видные художники и мастера прикладного искусства того времени. Скульптурные украшения выполнили В. И. Демут-Малиновский и С. С. Пименов.

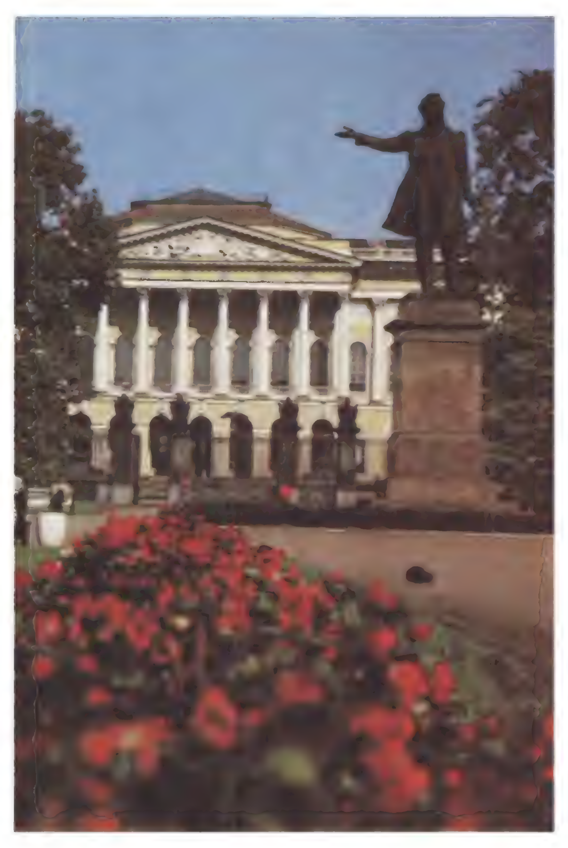
7 (19) марта 1898 г. состоялось торжественное открытие музея. Основу его коллекции составили картины, переданные из Эрмитажа, Академии художеств, Зимнего дворца, Александровского дворца в Царском Селе. Сложившееся собрание оказалось небольшим и носило случайный характер. Целые разделы истории искусства, творчество многих известных художников были представлены недостаточно. Однако и тогда уже Русский музей обладал знаменитыми произведениями, вошедшими навсегда в его золотой фонд. В их числе «Последний день Помпеи» *К. П. Брюллова,* «Девятый вал» и «Волна» *И. К. Айвазовского,* «Запорожцы» *И. Е. Репина,* «Покорение Сибири Ермаком» *В. И. Сурикова* и многие, многие другие.

К моменту открытия музея его собрание насчитывало 445 картин, 111 скульптур, около тысячи рисунков и акварелей. На основе небольшого числа икон, переданных Академией художеств, сложился отдел христианских древностей. В 1913 г. в фонды влилась первоклассная коллекция икон, принадлежавшая известному историку и коллекционеру Н. П. Лихачеву. Она до сих пор составляет основу отдела древнерусского искусства.

Великая Октябрьская социалистическая революция в корне изменила деятельность музея. Изменился и состав его коллекций. Из императорских дворцов, особняков и имений знати, упраздненных дореволюционных учреждений поступали национализированные художественные сокровища. Именно в это время музей пополнился прославленными произведениями С. Ф. Щедрина, Ф. С. Рокотова, В. Л. Боровиковского, *О. А. Кипренского,* В. А. Тропинина, *А. А. Иванова, М. А. Врубеля, В. А. Серова,* К. А. Коровина и других художников.

С первых дней Великой Отечественной войны Русский музей был закрыт, экспозиция демонтирована, картины вынуты из рам, и в начале июля 1941 г. лучшие произведения эвакуированы в Пермь. Оставшиеся экспонаты были бережно укрыты в подвалах музея, а некоторые скульптуры зарыты в Михайловском саду или защищены от артобстрелов земляной насыпью. За время блокады Ленинграда музею был нанесен большой ущерб. Здание пострадало от прямого попадания

Государственный Русский музей. Архитектор К. И. Росси. 1819—1825.



девяти фугасных, многих зажигательных бомб и артиллерийских снарядов.

После войны музейные коллекции возвратились в Ленинград, начались сложнейшие восстановительные работы по реставрации всего здания. Уже в первую годовщину Победы, 9 мая 1946 г., открылась экспозиция нижнего этажа, а к 1947 г. закончились работы в верхних залах. Завершилось восстановление музея только к концу 1950-х гг.

В 1960-х гг. в музее были созданы экспозиция советского изобразительного искусства, постоянная выставка советской графики, зал советской монументальной скульптуры. Появилась возможность разнообразно и полно показать важнейшие этапы становления и развития отечественной художественной культуры. Здесь представлены такие известные произведения, как «Смерть комиссара» и «1919 год. Тревога» *К. С. Петрова-Водкина,* «Клятва сибирских партизан» *С. В. Герасимова,* «Оборона Севастополя» *А. А. Дейнеки,* «Коммунисты» Г. М. Коржева, картины П. П. Кончаловского, *А. А. Пластова,* Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльникова, скульптуры *А. Т. Матвеева, В. И. Мухиной,* М. К. Аникушина, графика А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. Ф. Пахомова и др. За последние годы коллекция увеличилась более чем на 100 тыс. экспонатов и насчитывает более 300 тыс. произведений искусства.

Сотрудники Русского музея следят за развитием изобразительного искусства в РСФСР, ее областей, краев, автономных республик. Все лучшее, что создается в мастерских, появляется на выставках, разыскивается у коллекционеров, пополняет сокровища музея.

Большая работа проводится в музее с юными любителями искусства. Это и специальные циклы лекций, и экскурсии по особой программе, разработанной научными сотрудниками музея. Стали традицией и выставки-конкурсы детского рисунка, позволившие создать фонд детского творчества, насчитывающий более 200 экспонатов. Выставки «Юный художник» (на основе этого фонда) экспонировались во многих городах СССР и зарубежных странах.

В просторных и светлых залах Русского музея представлены великие творения. Каждое из них — бесценный памятник отечественной культуры, ее славной истории. Собранные воедино, они рассказывают о могучей силе российского искусства, о безмерной щедрости талантов нашей Родины.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII — НАЧАЛА XX В.

Основополагающее значение для всего русского искусства нового времени имеет эпоха Петра I. России во всех областях, в том числе и в области культурного строительства, предстояло встать вровень с западноевропейскими странами. Петр понимал огромное значение для России освоения передового художественного опыта Запада. Приобретались произведения западноевропейских мастеров, устраивались пенсионерские поездки на казенный счет русских мастеров для учебы в Европе, иностранные художники приглашались для работы и для обучения русских мастеров в Россию.

Отмечая изменения в русском искусстве, нельзя забывать, что они опирались на большое историческое наследие, были подготовлены предшествующим ходом развития художественной культуры. В искусстве XVII в. появились уже новые черты, например строительство дворцов, начал определяться жанр *портрета* в живописи, но они наиболее полно раскрылись в начале XVIII в. Национальные традиции решительно повлияли и на характер творчества многих иностранных мастеров, которые работали в России.

Суть петровских преобразований в области

ФЕДОТ ИВАНОВИЧ ШУБИН (1740—1805)



Нелегок был путь к вершинам мастерства для основоположника русской портретной скульптуры Федота Ивановича Шубина. Сын холмогорского помора, земляк М. В. Ломоносова, с малых лет он познал и тяжесть крестьянского труда на скудной северной земле, и опасности рыбацкого промысла. Но были в его детстве и светлые минуты приобщения к художественному творчеству. В семье Шубиных исстари занимались резьбой по кости, и юный Федот вместе с опытными резчиками работал над поделками из моржовой кости и перламутра.

Неутолимая жажда знаний, пример великого земляка привели девятнадцатилетнего Шубина в Петербург. Здесь заметили одаренность молодого резчика, и он получил возможность поступить в скульптурный класс Академии художеств. Годы учения в Академии, работа в Париже под руководством лучших французских скульпторов того времени, изучение памятников античности и Возрождения в Риме приобщили Шубина к высшим достижениям мировой художественной культуры, но не прервали его духовную связь с народным творчеством. Живым ощущением натуры, стремлением раскрыть индивидуальное своеобразие личности, полноту ее душевных движений проникнуты уже ранние, выполненные в Риме скульптурные портреты Ф. Н. Голицына (1771, ГТГ) и А. Г. Орлова (1771, ГРМ).

Признанным мастером вернулся Шубин в Петербург в 1773 г. Столичные вельможи спешили заказать ему свои портреты. Отныне почти все время скульптор отдает портретным бюстам.

Среди первых петербургских произведений Шубина — мраморный бюст А. М. Голицына (1775, ГТГ). Смелый поворот и гордая осанка головы, скептическая усмешка изящно вылепленного рта, небрежно распахнутый кружевной воротник рисуют образ блестящего царедворца и дипломата и одновременно живого и умного человека, изображенного без идеализации и льстивого раболепия. Духовную стойкость и энергичный характер сумел разглядеть Шубин за внешней непримечательностью, даже заурядностью облика полководца З. Г. Чернышева (1774, ГТГ). С годами все более совершенствуется глубоко реалистическое искусство Шубина в создании психологически неоднозначного, многогранного образа. Знаменитый мраморный бюст Павла I (ок. 1797, ГРМ) на первый взгляд граничит со злой карикатурой, настолько подчеркнуты в нем дегенеративность облика самодержца, его приплюснутое лицо, вздернутый нос, капризно выпяченная нижняя губа. Но высокий лоб и скорбные глаза вносят новые оттенки в характеристику Павла, делают портрет психологически сложным. Образы дорогих и близких скульптору людей согреты теплотой непосредственного чувства, проникнуты искренним уважением. Это портреты преподавателя Академии художеств И. Г. Шварца, М. В. Ломоносова (оба бюста — 1792, ГРМ).

В конце XVIII в. наступила эпоха блестящего расцвета скульптуры русского классицизма. Однако и в лучших своих работах младшие современники и преемники великого мастера не смогли превзойти гуманистичность и глубокий психологизм его поздних произведений. Вместе с Ф. С. Рокотовым и Д. С. Левицким Шубин вошел в историю русского искусства как создатель реалистичных портретных образов, утверждавших непреходящую ценность и неповторимость человеческой личности.



Ф. И. Шубин. Портрет А. М. Голицына. 1775. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

И. Н. Никитин. Портрет напольного гетмана. 1720-е гг. Холст, масло.
Справа: А. М. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729. Холст, масло. Оба в Государственном Русском музее. Ленинград..
Внизу: В. Л. Боровиковский. Портрет А. Г. и В. Г. Гагариных. 1802. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.





культуры — ее «обмирщение». Это значит, что искусство становится светским, оно перестает обслуживать интересы только религиозного культа. Преобразуется самый состав искусства, появляются новые виды художественной деятельности, жанры, наконец, меняется изобразительный язык. Основой живописи становится наблюдение, изучение форм земной природы и человека, а не следование канонизированным образцам, как в средневековье.

Среди жанров живописи начиная с петровского времени и на протяжении всего XVIII в. ведущим становится портрет. Творчество двух русских портретистов — И. Н. Никитина и А. М. Матвеева знаменует рождение собственно психологического портрета.

Гражданское и дворцовое строительство петровской эпохи — новый яркий период в истории русского зодчества.

Подчиненное задачам практического жизнеустроения, искусство в петровское время понималось как высокая степень умения — «художеств» в любом деле, будь то живопись, скульптура или изготовление модели корабля или часовых механизмов. Сращенность искусства с техникой, наукой и ремеслом обусловливает особый художественно-инженерный характер культуры петровской эпохи. Не только государственной, но и крупнейшей культурной акцией Петра I было основание Петербурга — новой столицы молодой Российской империи, которая становится центром нового искусства.

Искусство начинает служить задачам украшения жизни и быта, приобретает вместе с монументальным размахом праздничный, пышный и декоративный характер. Наиболее яркое



и совершенное выражение эти черты получили в творчестве великого зодчего В. В. Растрелли — строителя Большого Дворца в Царском Селе и Зимнего Дворца в Петербурге — блестящих образцов стиля *барокко*.

Вторая половина XVIII в. — время мощного блестящего расцвета русского искусства нового времени. Пора ученичества у Европы миновала. Учрежденная в 1757 г. Петербургская Академия художеств становится кузницей национальных художественных кадров. Была упорядочена система художественного образования, контакты с европейским культурным миром стали более целенаправленными. Начало деятельности Академии художеств совпало с утверждением *классицизма* — стиля, проти-

А. Г. Венецианов. На жатве. Лето. 1820-е гг. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Ф. С. Рокотов. Портрет А. П. Струйской (фрагмент). 1772. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



вопоставившего декоративной пышности и расточительности барокко строгую логику, разумную ясность и соразмерность, которые заново открываются в классических произведениях античного искусства и эпохи Возрождения. В архитектуре это время деятельности таких выдающихся зодчих, как В. И. Баженов — автор дома Пашкова в Москве, М. Ф. Казаков — строитель здания Сената в Московском Кремле и многих общественных и частных зданий Москвы, И. Е. Старов, по проекту которого построен Таврический Дворец в Петербурге, Ч. Камерон — создатель великолепного дворца и садово-паркового ансамбля в Павловске под Петербургом. С эпохой классицизма связан и взлет отечественной скульптуры в творчестве Ф. Г. Гордеева, И. П. Мартоса, М. И. Козловского, Ф. Ф. Щедрина. Исключительной психологической проницательностью, смелостью и гибкостью художественных приемов, чуждых каким бы то ни было условным схемам, отличается портретная скульптура *Ф. И. Шубина.* Свидетельством зрелости русского искусства, достигнутой во второй половине XVIII в., является разнообразие творческих индивидуальностей, сказывающееся, например, в различии художественной стилистики двух крупнейших мастеров живописного портрета — Ф. С. Рокотова и Д. Г. Левицкого. Живопись Левицкого исполнена блеска, упоения зримой красотой материального мира, увлекает жизненной полнокровностью, поразительным разнообразием воссоздаваемых человеческих типов, богатством эмоциональных интонаций — торжественности, грации, лукавства, гордости, кокетства и т. д. Рокотов в лучших портретах 1770-х гг. предстает мастером интимной характеристики, проявляющейся в нюансах и оттенках выражения лиц, таинственно мерцающих из сумрака живописных фонов. Творчество В. Л. Боровиковского, завершающее блестящий расцвет портретного искусства XVIII в., отмечено воздействием идей и настроений сентиментализма.

С наступлением XIX в. в русском искусстве происходят существенные изменения. Начало века ознаменовано рождением нового художественного течения — *романтизма,* первым выразителем которого стал *О. А. Кипренский.* Открытием пленэрного письма в пейзаже русская живопись обязана С. Ф. Щедрину. А. Г. Венецианов становится родоначальником русского бытового жанра. Впервые обратив-

О. А. Кипренский. Портрет мальчика А. А. Челищева. Ок. 1809. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.





шись к изображению крестьянской жизни, он показал ее как мир, исполненный гармонии, величия и красоты. Вопреки существовавшему в академической эстетике противопоставлению «натуры простой» и «натуры изящной» изящное было открыто в такой сфере деятельности,

КАРЛ ПАВЛОВИЧ БРЮЛЛОВ (1799—1852)



Картина «Последний день Помпеи», созданная К. П. Брюлловым в начале 1830-х гг. (ГРМ),— одна из самых известных в истории русской живописи прошлого столетия. В свое время она принесла русскому художнику европейскую известность. Эта картина — кульминация развития романтизма в России, и популярность ее вполне оправдана, ее образы вызывают интерес и современного зрителя. Не только эта картина, но и все творчество художника: его портреты, мифологические сцены, жанровые наброски (особенно акварели) — имеет громадную художественную ценность.

Завершив образование в Петербургской Академии художеств, молодой живописец был в 1823 г. послан за границу. Он посетил Дрезден, Мюнхен, а затем до 1835 г. жил и работал в Риме. Уже первые его работы в Италии («Итальянское утро», 1823; «Итальянский полдень», 1827) отмечены поисками оригинальных, самостоятельных решений. Однако лучшее было им создано в жанре парадного портрета, куда Брюллов привнес романтическую красочность, праздничную приподнятость настроения, а иногда и душевный драматизм. С артистическим блеском Брюллов исполняет «Всадницу» (портрет Джованины Пачини, 1832) и «Портрет Ю. П. Самойловой с Дж. Пачини и арапчонком» (1832—1834).

В «Последнем дне Помпеи» художник представляет сцену гибели древнего города, трагическую судьбу его жителей, что многими современниками Брюллова понималось как своеобразный отклик на поражение декабристов. Рушатся здания, валятся мраморные истуканы, и никто, будь он смелым и отважным, красивым и благородным, не может спастись во время катастрофы. Правда, черты некой отвлеченной театральности исполнения и композиции придают изображенному противоре-

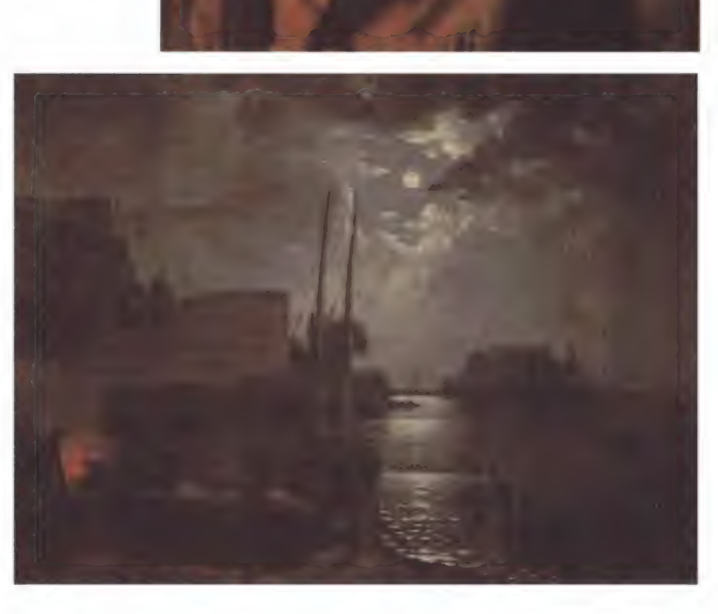
Внизу: В. А. Тропинин. Портрет сына Арсения Тропинина. 1818. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

которая прежде считалась недостойной искусства. В живописи Венецианова впервые зазвучала проникновенная лирика русской сельской природы. Прекрасный педагог, он воспитывает плеяду художников, таких, как А. В. Тыранов, Г. В. Сорока и другие. Одним из ведущих жанров в их творчестве наряду с пейзажем и портретом становится интерьер. Обогащается жанровый состав русского искусства. Изображая жизнь в ее простом, непарадном обличье, в мирном течении будней, в картинах родной природы, они сделали красоту в искусстве соразмерной чувствам простых людей, восприимчивый характер, снижая эмоциональное напряжение показываемой сцены.



Наиболее удачные работы последнего периода творчества Брюллова— его камерные портреты. В портретах А. Н. Струговщикова (1840), М. Ланчи (1851) художник обращается к анализу человеческого настроения, улавливая томящие душу модели противоречия, надлом. Он видит в лицах и позах сочетание воспламененности воображения и усталости, движения мысли и рассудочного холодка.

Под влиянием творчества Брюллова в России сложилась большая группа его последователей, которые поразному использовали его художественные принципы: одни отдали предпочтение красочности общего живописного решения, другие — глубокому проникновению в человеческий характер, отмечающему лучшие творения великого мастера.



С. Ф. Щедрин. Лунная ночь в Неаполе. 1828—1829. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

нимающих прекрасное и поэтическое как минуты отдохновения и тишины, отвоеванные у повседневных забот и трудов. Вместе с тем возникает изобразительная система, противопоставленная академической школе, — система, в основе которой не ориентация на традиционные образцы прошлого, а поиски гармонических закономерностей и поэзии в обыденной, повседневной действительности. Действительность властно вторгается в искусство и приводит в 40-е гг. к расцвету бытовой и сатирической графики (В. Ф. Тимм, А. А. Агин), представляющей аналогию «натуральной школе» в литературе. Эта линия искусства достигает кульминации в творчестве *П. А. Федотова,* который вносит в бытовую картину конфликт, развитое драматургическое действие с сатирической социальной подоплекой, заставляя внешнее окружение служить целям социальной, нравственной, а позднее и психологической характеристики героев. Переосмысление традиционных форм академической школы порождает такие монументальные творения в исторической живописи, как «Последний день Помпеи» *К. П. Брюллова,* с одной стороны, и «Явление Христа народу» *А. А. Иванова,* с другой. Иванов обогатил живопись углубленной психологической разработкой, открытием нового, этюдного метода работы над большим полотном. Мудрое усвоение классического наследия, проверка его заветов собственным опытом живописи на пленэре, масштабность творческих концепций, отношение к творческому дару как к великой ответственности за просвещение народа и совершенствование его духовной культуры — все это сделало творчество Иванова не только школой мастерства, но и великим уроком гуманизма в искусстве.

Первая треть XIX в. — высший этап в развитии классицизма в русской архитектуре, обычно именуемый ***ампир.*** Архитектурное творчество этого периода не столько совершенное проектирование отдельных зданий, сколько искусство архитектурной организации больших пространств улиц и площадей. Таковы градостроительные ансамбли Петербурга — Адмиралтейство (архитектор А. Д. Захаров),

АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ ИВАНОВ (1806—1858)



Для многих поколений русских художников творчество Иванова стало школой мастерства и высоким образцом самоотверженного служения искусству.

Сын профессора исторической живописи Петербургской Академии художеств А. И. Иванова, Александр Иванов по окончании Академии в 1830 г. уехал в Италию. В Россию он вернулся в 1858 г., за два месяца до смерти. С начала 1830-х гг. Рим — место встреч и долговременного жительства многих представителей русской творческой интеллигенции, здесь постоянно работают русские художники. Поэтому, оставаясь в Риме, Иванов не ощущал себя оторванным от интеллектуальной жизни России.

В годы обучения в Академии Иванов пишет картины «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824, ГТГ) на сюжет из «Илиады» Гомера и «Иосиф, толкующий сны в темнице хлебодару и виночерпию» (1827, ГРМ) на библейский сюжет. Уже в них Иванов вступает на новый для исторической живописи путь психологической трактовки традиционных сюжетов. В начале итальянского периода написана картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1831—1834, ГТГ). Художник как бы оживляет античные скульптурные образы, воссоздает дух греческой пластики в живописной форме.

Около 1833 г. возникают первые эскизы к будущей большой картине «Явление Христа народу» (1837—1857, ГТГ). «Человечество на историческом перепутье»— такова ведущая тема картины, где люди показаны на рубеже эпох — язычества и христианства, когда ходом событий их жизнь сдвигается с привычной колеи, происходит духовный переворот. Тогда перед умственным взором людей открываются новые горизонты, что побуждает их заглянуть в прошлое перед лицом загадочного будущего и совершить трудный выбор своего пути в меняющемся мире. В такие минуты в душе возникают сложные конфликты, с неподражаемым психологическим мастерством воссозданные Ивановым.

С начала работы над эскизами до момента окончания полотна прошло около 20 лет. Исполнено огромное множество этюдов — фигурных и пейзажных. Ивановские этюды лиц—

Биржа на стрелке Васильевского острова (архитектор Ж. Тома де Томон), Казанский собор (архитектор А. Н. Воронихин). Грандиозным размахом градостроительной мысли отмечены ансамбли К. И. Росси — автора здания Главного штаба, завершившего композицию Дворцовой площади, и комплекса зданий, улиц и площадей вокруг им же спроектированного Александринского театра в Петербурге.

С началом 1860-х гг., со времени отмены крепостного права, русское искусство получает острую критическую направленность и тем самым говорит о необходимости коренных общественных преобразований. Искусство за-



А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

это художественное исследование того, каким может быть человек в рабстве, в сомнении, в силе и доверчивости молодости, в слабости и мудрости преклонных лет, в слепоте фанатизма и т. д. Глубина постижения духовных свойств человека ставит Иванова в один ряд с величайшими мастерами мирового искусства.

В пейзажах Иванова воссоздается не мгновенное, быстротечное, а вечное в природе. Не случайно объектами изображения являются преимущественно старые деревья, горы, поверхность почвы, камни, иссеченные водой и ветром,— все, что хранит печать протекших веков («Аппиева дорога», 1845; «Вода и камни под Палаццуоло», «Дерево в тени у Кастель-Гандольеро», нач. 1850). Наряду с этим море и светозарный воздушный океан олицетворяют первостихии природы, неподвластные времени и тлению («Неаполитанский залив у Кастелламаре», 1846). В поздних пейзажах Иванов добивается световоздушной наполненности, владея всеми секретами пленэрного письма и живописи цветом. На рубеже 1840 и 1850 гг. возникает цикл «пейзажей с мальчиками». Иванов создает в них образ мифологического «детства человечества».

В последнее десятилетие жизни Иванов работал над большой серией рисунков и акварелей, именуемых «библейскими эскизами» (они были задуманы как эскизы для неосуществленных фресок).

В XIX в. искусство продолжает развиваться по пути расщепления прежней его целостности на отдельные жанры и отдельные живописные проблемы. В этих условиях Иванов отстаивает идею синтеза искусств, идею всеобъемлющего искусства, в котором он хотел видеть энциклопедию духовных исканий и вечных вопросов человечества к самому себе и смыслу истории.

А. И. Куинджи. Вечер на Украине. 1878. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.



ПАВЕЛ АНДРЕЕВИЧ ФЕДОТОВ (1815—1852)



Творческий путь П. А. Федотова необычен. После окончания Московского кадетского корпуса он служил прапорщиком в Петербурге, в Финляндском полку. Отдавая досуг любительскому рисованию — портретам, дружеским шаржам,— он долгое время не помышляет о профессиональной деятельности художника. Вольнослушателем посещает классы Академии художеств, выполняет в начале 1840-х гг. акварелью ряд батальных сцен, посвященных не битвам, а будням полковых маневров и бивуаков. Много времени посвящает изучению картин Эрмитажа, обращается за советами к К. П. Брюллову. И в 1844 г. выходит в отставку, решив целиком посвятить себя искусству. Для художника, не имевшего систематического образования, это был ответственный шаг. Упущенное время он компенсирует неистовой работоспособностью. Художник много рисует. Эти рисунки, сделанные на улице и в департаментах, на базаре и в гостиных дворах,— своеобразный дневник художника. В 1840-х гг. исполнена серия рисунков сепией — «Нравственно-критические сцены из обыденной жизни».

На выставке Академии в 1848 г. экспонируются три первые живописные работы Федотова — «Свежий кавалер» (1846, ГТГ), «Разборчивая невеста» (1847, ГТГ), «Сватовство майора» (1848, ГТГ). За последнюю картину Федотов удостаивается звания академика.

Со временем художественный строй произведений Федотова усложняется, но при этом они теряют то, чем нравились публике его ранние вещи,— бытовой юмор, увлекательность детального повествования. После картины «Завтрак аристократа» (1849—1850, ГТГ) следует несколько вариантов сюжета «Вдовушка». Это уже не сатира и комедия под девизом «смех исправляет нравы», а грустная лирическая элегия. Даже друзьям художника это новое направление кажется не сулящим успеха. Однако тема человеческого одиночества становится ведущей в поздних произведениях Федотова.

Федотов первым в русской живописи обратился к жанру с фабулой, конфликтом, развитым драматургическим действием. Своеобразное искусство мизансцены, психологической режиссуры особенно ощутимо в «Сватовстве майора». Характерные особенности сценического поведения — в необычайной отточенности, выразительности поз, жеста и мимики федотовских персонажей.

Новым словом в развитии русского искусства стали и портреты Федотова. Люди предстают в них такими, какими они бывают в минуты предельной искренности, словно бы зритель для них — это самый заду-

являло об этом, изображая зло социальной несправедливости, обличая пороки и язвы общества (большинство произведений *В. Г. Перова* 1860-х гг.). Оно противопоставляло застою современной жизни преобразовательную мощь переломных исторических эпох (картины *В. И. Сурикова* 1880-х гг.).

Соединение правды характеров и обстоятельств с правдивым изображением жизни в тех формах, в каких она воспринимается в обычном, повседневном опыте, составляет особенность критического, или демократического, реализма, в русле которого развивается передовое русское искусство с начала 1860-х гг. Питательную среду и основную аудиторию этого нового искусства составляла разночинная интеллигенция. Расцвет демократического реализма второй половины XIX в. связан с деятельностью основанного в 1870 г. Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Идейным вождем и организатором передвижников был *И. Н. Крамской,* один из самых глубоких художников, талантливый теоретик, критик и педагог. Под его направляющим влиянием ТПХВ способствовало консолидации передовых художественных сил, расширению и демократизации зрительской аудитории благодаря доступности художественного языка, всестороннему охвату явлений народной жизни, умению сделать искусство социально чутким, способным выдвигать темы и вопросы, волнующие общество в данный исторический момент.

В 1860-е гг. доминировала жанровая живопись, в 70-е — в творчестве передвижников возрастает роль портрета (В. Г. Перов, И. Н. Крамской, Н. А. Ярошенко) и пейзажа (А. К. Саврасов, *И. И. Левитан, И. И. Шишкин,* А. И. Куинджи, В. Д. Поленов). Большая роль в пропаганде искусства передвижников принадлежала выдающемуся художественному критику и историку искусства В. В. Стасову. В это же время развивается собирательная деятельность П. М. Третьякова. Его галерея (см. *Третьяковская галерея*) становится оплотом новой, реалистической школы, профиль его коллекции определяют произведения передвижников.

Следующий период русского искусства — конец XIX — начало XX в. 80-е годы были пе-

шевный друг. Только в портретах Федотов показывает людей добрыми. Это строй чувств и образ поведения, диаметрально противоположный миру федотовских жанров, где люди играют роль, а роль «играет» человеком.

Произведения двух последних лет жизни — самостоятельная страница творчества Федотова. Это картины «Анкор, еще анкор!» (1850—1851, ГТГ), «Игроки» (1852, Киевский музей русского искусства) и серия рисунков к «Игрокам». Здесь, с отказом от развитого действия, содержание сосредоточивается в подтексте. Живопись психологизируется, становится выразителем душевных состояний тревоги, тоски, подавленности. Используются эффекты искусственного освещения. Непременный атрибут поздних произведений Федотова — свеча в сумерках ночных интерьеров. Афоризм художника: «Они убивают время, пока оно не добьет их»— прямо относится к персонажам «Анкора...» и «Игроков». Люди— игрушки и жертвы «пустого времени» — эта тема вырастает у Федотова до образа безвременья, до приговора николаевской действительности, убивающей лучшие силы человека. Это — в подлинном смысле критический реализм, выраженный поздними произведениями Федотова в форме романтического гротеска.



П. А. Федотов. Портрет Н. П. Жданович. 1849. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

М. А. Врубель. Демон. 1890. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ВРУБЕЛЬ (1856—1910)



Крупнейший мастер в русском искусстве рубежа XIX и XX вв., в творчестве которого нашли первое по времени воплощение принципы символизма, М. А. Врубель в 1880 г. поступил в Петербургскую Академию художеств, окончив юридический факультет Петербургского университета. В 1884 г. в Киеве он участвовал в реставрации древних фресок Кирилловской церкви и выполнил ряд самостоятельных композиций, где ориентировался на образцы византийской и древнерусской живописи. Позднее Врубель создал ряд акварельных эскизов на темы «Воскресение» и «Надгробный плач» для росписей Владимирского собора в Киеве, оставшихся неосуществленными.

Долгое время Врубель оставался известным лишь узкому кругу художников и меценатов. Только после демонстрации его больших панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович» на Нижегородской выставке 1896 г. и особенно после первых выставок *«Мира искусства»* его творчество становится широкоизвестным, порождая острую полемику.

В киевский период оформляется индивидуальный стиль Врубеля. В нем господствует пластически-скульптурный объемный рисунок, своеобразие которого — в дроблении поверхности формы на острые, колкие грани. Цвет в картинах Врубеля — это окрашенный свет, пронизывающий изнутри грани кристаллической формы. Именно так написана картина «Демон» (1890, ГТГ). В своей трактовке образа Демона он значительно отступает от литературного прототипа, ослабляя настроения бунта, гордыни, презрения к миру и выделяя лирическое начало образа: для него Демон — «дух страдающий, но не злобный». В 1890—1891 гг. художник исполнил серию иллюстраций к произведениям М. Ю. Лермонтова, в том числе к поэме «Демон». Позднее, в 1899 г., Врубель написал панно (незавершенное) «Демон летящий», а в 1902 г.— «Демон поверженный» (ГТГ).

Метод Врубеля не столько непосредственное наблюдение и передача видимой натуры, сколько метод идеального представления, воображения, которое пользуется видимыми формами, чтобы творить из них неожиданные, странные сочетания, создавая фантастически преображенный мир. Тематика его произведений — это, как правило, «вечные» сюжеты и образы, пришедшие не прямо из жизни, а из искусства.

Наиболее последовательный романтик в искусстве своего времени, Врубель вместе с привязанностью к определенному кругу образов наследует из романтической


В. М. Васнецов. Аленушка. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.


А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

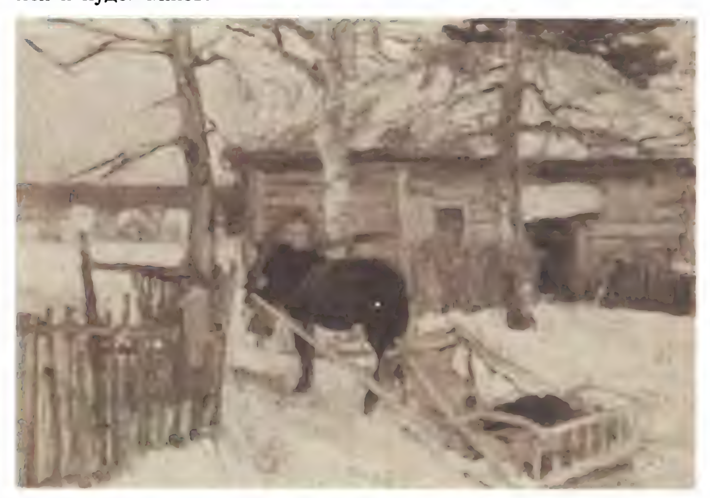
реходным десятилетием, когда достигает своих вершин передвижнический реализм в творчестве *И. Е. Репина* и В. И. Сурикова. В эти годы были созданы такие шедевры русской живописи, как «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова, «Крестный ход в Курской губернии», «Арест пропагандиста», «Не ждали» И. Е. Репина. Рядом с ними уже выступают художники нового поколения с иной творческой программой — *В. А. Серов, М. А.*

традиции тему ночи. В колорите Врубеля преобладают краски холодной части спектра — это специфически ночной, лунный колорит. Поэзия ночи торжествует в картинах «Сирень» (1900), «К ночи» (1900), в мифологической картине «Пан» (1899, все — в ГТГ). Врубель обращается здесь не к солнечной, олимпийской античности, а к дремучим временам первобытного языческого суеверия.

Мир, переживаемый человеком как гнетущая загадка,— такова устойчивая тема многих портретных образов Врубеля (автопортреты, портрет сына 1902 г., «Портрет С. И. Мамонтова», 1897, ГТГ).

Творчество Врубеля конца 1890-х годов отмечено пристальным интересом к фольклорным и сказочным образам. Многие из них навеяны музыкой Н. А. Римского-Корсакова («Царевна-Лебедь», 1900, ГТГ; скульптуры «Волхова», «Мизгирь»).

В целом искусство Врубеля отмечено характерными для романтического мироощущения чертами трагического разлада с действительностью, его девиз: «Будить от мелочей будничного величавыми образами». Но благодаря удивительной способности художника переживать образы прошлого как вечно живое наследие, к которому каждое новое поколение обращается заново, его искусство сохраняет волнующую силу и значение для современных зрителей и художников.


К. А. Коровин. Зимой. 1894. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Ф. А. Васильев. Перед дождем. 1869. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ СЕРОВ (1865—1911)



Счастливо одаренный от природы, выросший в атмосфере искусства (отец художника — композитор А. Н. Серов), Серов прожил жизнь, полную напряженных, часто мучительных творческих исканий.

Уроки И. Е. Репина в детстве, затем занятия в Академии художеств с известным педагогом П. П. Чистяковым дали Серову серьезную профессиональную подготовку.

Уже ранняя его картина «Девочка с персиками» (1887, ГТГ) радостными красками, тонкой передачей света и воздуха явилась значительным событием в русском искусстве. Задачи пленэрной живописи решал здесь 22-летний художник с последовательностью истинного мастера.

Неизменным будет с этого времени успех Серова на выставках передвижников, а затем и «Мира искусства», но никогда не будет существовать для него окончательно найденной манеры, раз и навсегда усвоенных выразительных средств. Все его творчество отмечено поиском нового художественного языка.

Обостренное чувство времени, нетерпимость Серова ко всякой фальши делают многие его работы источником для постижения жизни России на рубеже XIX и XX столетий.

Выдающийся портретист, Серов в живописи и графике создал образы своих современников — художников, писателей, музыкантов, артистов. Портреты И. Е. Репина, К. А. Коровина, И. И. Левитана, Н. С. Лескова, А. М. Горького, А. П. Чехова, Н. А. Римского-Корсакова, Ф. И. Шаляпина, М. Н. Ермоловой, В. И. Качалова, К. С. Станиславского, Т. П. Карсавиной — в ряду высших достижений русского портретного искусства конца XIX — начала XX в.

Слава знаменитого портретиста влекла заказы от аристократов, банкиров, промышленников. Портреты Ф. Ф. Юсупова, О. К. Орловой, В. О. Гиршмана и других воплощают суть характера человека, его общественное положение, всю его «философию жизни». По остроте характеристики портрет порой граничит с шаржем, когда, по словам самого художника, «шарж сидит в самой модели».

Боль, гнев, возмущение вызвало у Серова, человека демократических убеждений, кровавое подавление народных демонстраций 9 января 1905 г. Он отказывается от звания члена Академии художеств. В его



С. А. Коровин. На миру. 1893. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Врубель, К. А. Коровин. Противоречия позднебуржуазного капиталистического развития оказывают свое воздействие на духовную жизнь общества. В сознании художников действительный мир отмечен клеймом буржуазного корыстолюбия и мелочности интересов. Гармонию и красоту начинают искать за пределами кажущейся прозаической действительности — в области художественной фантазии. На этой основе оживает интерес к сказочным, аллегорическим и мифологическим сюжетам (В. М. Васнецов, *М. В. Нестеров*, М. А. Врубель), что влечет к поискам такой художественной формы, которая способна переводить воображение зрителя в сферу фольклорных представлений, воспоминаний о прошлом или смутных предчувствий будущего. Преобладание образов и форм, косвенно выражающих содержание современности, над формами ее прямого отображения — одна из отличительных особенностей искусства конца XIX — на-

гротеске «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» (1905, ГРМ), в карикатурах на Николая II звучит политическая сатира.

Чувством проникновенной любви к родине полны пейзажи художника и произведения, посвященные русской деревне, — «Заросший пруд. Домотканово», «Баба с лошадью» и др.

В истории России Серову особенно интересно петровское время. В картине «Петр I» (1907, ГТГ), небольшой по размерам, фигура Петра монументально значительна. Свинцово-серая гамма красок, динамичный строй всего произведения передают энергию созидания суровой и великой для России эпохи.

Портреты, иллюстрации к басням И. А. Крылова, выполненные художником в области графики, отмечены лаконизмом, меткостью характеристик, превосходным владением различными техниками.

Рисунок, изображающий Анну Павлову в балете «Сильфиды» (1909, ГРМ), исполнен для плаката к выступлениям русского балета в Париже. Безупречное артистическое чутье подсказало художнику технику исполнения. Пластически совершенны, легки, музыкальны линии рисунка на голубом фоне грунтованного холста. Рисунок стал вдохновенным, поэтическим портретом великой балерины.

Сочетанием графических и живописных средств достигнута выразительность портрета известной танцовщицы Иды Рубинштейн (1910, ГРМ). Органичными для художника явились приемы декоративного решения (живописный лаконизм, обобщенность форм) его поздних работ «Одиссей и Навзикая» и «Похищение Европы» (обе—1910, ГТГ).

В своем творчестве Серов продолжил демократические традиции русского искусства XIX в. и во многом предопределил пути развития искусства XX в.

В. А. Серов. Девочка с персиками. 1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



чала XX в. Усложненностью художественного языка характеризуется творчество представителей «*Мира искусства*» — художественной группировки, оформившейся на рубеже XIX—XX вв.

Определяющим в этот период становится стиль *модерн*. Наряду с живописью активно развивается архитектура, в которой господствует стиль модерн, декоративно-прикладное искусство, книжная графика, скульптура, театрально-декорационное искусство. Области приложения художественного творчества необычайно расширяются, однако более существенным является взаимодействие и взаимовлияние всех названных областей. В этих условиях формируется тип универсального художника, умеющего «делать все» — написать картину и декоративное панно, исполнить виньетку для книги и монументальную роспись, вылепить скульптуру и создать эскиз театрального костюма. В разной степени чертами такого универсализма отмечено, например, творчество М. А. Врубеля и ведущего архитектора стиля модерн в России Ф. О. Шехтеля, а также художников «Мира искусства».

Важнейшие вехи эволюции русской живописи на рубеже веков отмечены произведениями В. А. Серова, творчество которого проникнуто стремлением, используя новые стилистические формы, избежать формалистических крайностей, достигнуть классической ясности и простоты, сохраняя при этом верность заветам реалистической школы, ее гуманизм, в котором трезво-критический взгляд на мир сочетается с представлением о высоком назначении человека.

Художественная жизнь начала XX в. отличается небывалой интенсивностью. Революционные события 1905—1907 гг. стимулировали развитие социально активного искусства. В творчестве Н. А. Касаткина, С. В. Иванова и других воплотились важнейшие социально-общественные события этих лет, образ рабочего как главной силы революции. Многие мастера работают в области сатирической политической графики и журнальной карикатуры.

Необычайно широк спектр художественных традиций, к которым обращается искусство XX в. Наряду с продолжающим свою жизнь передвижничеством существует вариант импрессионистической живописи у мастеров *Союза русских художников, символизм*, представленный творчеством В. Э. Борисова-Мусатова и художников объединения «Голубая роза».

Стремление обновить художественный язык путем обращения к стилистике городского ремесленного и народного искусства, игрушки, лубка, вывески, детского рисунка, учитывая при этом опыт новейшей французской живописи, характеризует деятельность художников «Бубнового валета» — общества, организованного в 1910 г. В творчестве мастеров этого направления — П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, А. В. Лентулова — значительно возрастает роль натюрморта. Традиции древнерусской живописи получают новое преломление в искусстве *К. С. Петрова-Водкина*.

Значительного подъема достигает на рубеже XIX—XX вв. скульптура. П. П. Трубецкой вносит в нее импрессионистические черты. Его портретные композиции отличаются остротой схваченного мгновения жизни, богатством тонких оттенков. Работая в мягких материалах, Трубецкой возвратил скульптуре утраченное чувство материала, понимание его выразительных свойств. Созданный Трубецким в 1909 г. памятник Александру III — уникальный в истории монументов образец гротескного решения образа. К замечательным достижениям монументальной скульптуры принадлежит памятник Н. В. Гоголю, созданный *Н. А. Андреевым* (1909).

В скульптуре 1912 г. «Сидящий человек» А. С. Голубкиной возникает образ, синтезирующий представления о судьбе современного пролетария,— это символ временно скованной, но полной бунтарского духа силы. Разнообразием жанровых и стилистических форм выделяется творчество *С. Т. Конёнкова*. Реальные впечатления революционных битв воплощены скульптором в портрете «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин». Не только черты лица, но и подчеркнутая скупостью обработки монолитность каменного блока рождают образ несокрушимости воли, закаленной в огне классовых битв. Традиции классического ваяния возрождаются в творчестве *А. Т. Матвеева*.

Желание переосмыслить и воскресить к новой жизни едва ли не все образы и формы, изобретенные человечеством за многовековую историю, и вместе с тем формальные эксперименты, доходившие порой до отрицания всяких традиций, — таковы крайние проявления художественной ситуации в русском искусстве начала XX в. Однако сами эти крайности были показателем глубокой внутренней конфликтности русской жизни накануне революции и по-своему отражали сложность времени, несущего, по словам А. Блока, «неслыханные перемены, невиданные мятежи». В этих условиях воспитывалась та чуткость к явлениям времени, которую вместе с высокой культурой мастерства лучшие художники предреволюционного периода принесли в советское искусство (см. *Советское многонациональное искусство*).

С

САНГИНА

Слово «сангина» происходит от латинского «сангвинеус» — «кроваво-красный». Так называют карандаши без оправы, изготовленные из каолина и окислов железа, а также технику рисунка этими карандашами. В древности в качестве красочного материала применяли обычную минеральную охру, окрашенную окислами железа в красный цвет, по своему составу близкую обычной сангине. В эпоху Возрождения в Италии охру смешивали с другими красителями, прежде всего с так называемой сиенской землей красновато-коричневого цвета, полученную смесь пережигали и получали светлые, темные или фиолетово-красные сангины (их цвет зависел от того, сколько времени смесь находилась в огне). Художники эпохи Возрождения ценили сангину за ее живописность, способность смягчать острые контрасты на бумаге, особенно в затененных местах рисунка. Во время работы сангиной ее можно смачивать и тем самым разнообразить толщину и плотность штриха.

Теплый красно-коричневый тон сангины, близкий телесному тону, возможность легко удалять неудачные штрихи привлекли к технике сангины многих замечательных мастеров. Сангиной исполнены портреты Леонардо да Винчи, П. П. Рубенса, бытовые сцены А. Ватто, Ж. Б. С. Шардена, пейзажи О. Фрагонара. В искусстве XIX—XX вв. сангина употребляется довольно редко.

Леонардо да Винчи. Автопортрет. Ок. 1510—1513. Библиотека. Турин.



СВЯЗУЮЩЕЕ ВЕЩЕСТВО

Это пленкообразующие, вяжущие вещества, с помощью которых частицы *пигмента* скрепляются между собой и закрепляются на поверхности основы или грунта, образуя красочный слой (см. *Краски*). От связующих зависит прочность красочного слоя, его старение и разрушение, эстетические эффекты (пастельная бархатистость, лаковая прозрачность, блеск, фактура), а также техника и технология живописи.

Виды живописи — *фреска,* масляная жи-

вопись, *темпера* и др. — различаются именно составом связующего, так как пигменты, как правило, могут быть одни и те же. Рассмотрим для примера связующие материалы в некоторых видах живописи. Связующее фрески — гашеная известь, или известковое молоко. Оно определяет исключительную прочность и долговечность фресковой живописи, ее мягкий и воздушный тон.

Жирные высыхающие масла растительного происхождения — льняное, ореховое, маковое — вместе со смолами, *лаками* и другими добавками служат связующим материалом в масляной живописи. Масло, взаимодействуя с кислородом воздуха, постепенно окисляется, полимеризируется, превращается в плотную прозрачную пленку, которая закрепляет пигменты на поверхности грунта. Это связующее имеет длительный срок высыхания (2—3 суток, до появления пленки), что позволяет художнику долго работать «по сырому», тщательно выявлять форму и цвет предмета, а после высыхания повторно накладывать краски.

Основа связующего темперной живописи — эмульсии: естественные, натуральные (желток куриного яйца) или искусственные эмульсии-дисперсии, представляющие собой смесь жирных высыхающих масел или масляных лаков с водными растворами растительных или животных клеев, например казеина (казеино-масляная темпера) и др. В наше время разработаны эмульсии-дисперсии на синтетических смолах, например поливинилацетатная эмульсия (ПВА) и темперные краски на ее основе. На протяжении многих веков яичный желток, разведенный водой с вином, пивом, квасом или уксусом, был основным связующим красок для иконописи.

В энкаустике связующее вещество — сплав специально обработанного пчелиного воска, растительного высыхающего масла и натуральной смолы.

Гуммиарабик (растительная смола) и декстрин в сочетании с медом или глицерином являются связующим веществом акварельных красок (см. *Акварель*). Тончайшие красочные слои акварели плохо защищены и требуют особо бережного отношения. Очень опасны сырость и свет.

СГРАФФИТО

Техника сграффито (в переводе с итальянского буквально — «процарапанный») применяется в монументальном искусстве. На стену накладывают два или больше слоев штукатурки разного цвета, например: нижний—коричнево-красный, затем—зеленый и верхний—обычно белый. Когда штукатурка совершенно высохнет, ее начинают процарапывать металлическими скребками, а иногда и полностью снимать в процарапанном контуре. И тогда из-под белого фона выступают силуэтные коричневые и зеленые изображения.

Долговечность сграффито зависит от качества штукатурки. Поэтому в странах с прохладным и дождливым климатом сграффито на наружных стенах применяется довольно редко. А для оформления интерьера техника сграффито неприемлема, потому что штукатурка легко пачкается, плохо поддается очищению и недостаточно прочна.

Из-за четкости и силуэтности рисунка, отсутствия полутонов и цветовых переходов сграффито чаще используется для орнаментальных композиций. Керамисты нередко употребляют термин «сграффито» для обозначения похожей техники процарапывания рисунка по слою ангоба, покрывающему поверхность керамического изделия.

СИМВОЛИЗМ

Символизм — направление в европейском и американском искусстве последней трети XIX—начала XX в. Основой художественного творчества символистов был образ-символ, многозначное иносказательное выражение скрытого смысла произведения. Смысл этот, как правило, заключается для символистов в отражении неких мистических, таинственных сил, якобы правящих миром, смутных и недостижимых идеалов. Индивидуалистическое по своей сути искусство символизма в какой-то мере отразило неприятие буржуазной действительности, предчувствие мировых социально-исторических потрясений. Поэтому символизм привлек внимание в определенный период многих крупных художников, чьи символические образы стали воплощением гуманистических идеалов и свободолюбивых порывов. Символизм в изобразительном искусстве сформировался в 1860—1880 гг. в живописи француза Пюви де Шаванна и в творчестве немецких «неоидеалистов» — живописцев Х. фон Маре, А. Фейербаха, скульптора А. Хильдебрандта, искавших некую вневременную «чистую» красоту образов таинственного идеального мира. Открыто противопоставили свое творчество реальному миру символисты последних десятилетий XIX — начала XX в. — живописцы Г. Моро и О. Редон во Франции, Ф. фон Штук

МИКАЛЮС КОНСТАНТИНАС ЧЮРЛЁНИС (1875—1911)



Известный литовский художник М. К. Чюрлёнис родился в г. Варене на юге Литвы. Живописью начал регулярно заниматься с 1902 г. В годы жизни в Вильнюсе Чюрлёнис вел большую работу по развитию национального искусства, но в условиях царского режима она не получила поддержки. В 1908 г. он переезжает в Петербург, где его живопись была с большим интересом принята русской художественной интеллигенцией. Однако подлинное признание пришло к Чюрлёнису только в наше время. Большинство его произведений экспонируется и бережно сохраняется в Каунасском художественном музее, носящем его имя.

Истоки творчества Чюрлёниса — красота родной природы, народные сказки, песни и легенды. Становление его как художника связано с постоянным интересом к достижениям литовской и мировой культуры, занятиями философией, историей, астрономией. Огромное влияние на живопись Чюрлёниса оказала музыка — ведь он был еще и глубоко образованным и талантливым композитором и музыкантом. Это влияние проявилось в определенной условности изображения, в тонкой, мерцающей гамме красок, создающей соответствующее эмоциональное настроение. Художник стремился ввести в живопись движение и развитие образов, подобное движению мелодии, путем их сложного совмещения, своеобразного «наплыва», многоплановости композиции («Соната весны. Анданте», 1907; «Корабль», 1906; «Фуга», 1908) или развития какой-либо темы в циклах картин, часто называющихся сонатами, где отдельные полотна по своему настроению и значению в цикле подобны частям музыкального произведения («Сотворение мира», 1905; триптих «Сказка», 1907; циклы «Соната солнца», 1907, «Соната моря», 1908).

Каждый образ, созданный Чюрлёнисом, многозначен, раскрывается подчас неожиданными сопоставлениями. Зеленый лес и белые облака превращаются в великанов («День», 1905), гигантский утес с двумя огоньками костров видится лежащим чудовищем («Спокойствие», 1904). В картину буйства стихийных сил природы вплетается тема могущества человека («Перун», 1909), в печальном открывается светлая умиротворенность («Похороны», 1903).

Живопись Чюрлёниса — это пример успешного соединения в творчестве художника искусства и науки, чувства и интеллекта. Мысли органично переведены на язык живописных образов. Поэтому ему оказались доступными не только образы природы («Лес», 1906; «Лето», 1907; «Молния», 1909), персонажи народных легенд (цикл «Знаки Зодиака», 1907), но и поэзия познания вечного движения Вселенной («Соната звезд», 1908), образы древних цивилизаций («Жертвенник», 1908) и даже общефилософские и нравственные понятия («Мысль», «Истина», «Дружба», все — 1905). Его образы необычайно емки: свет мысли охватывает весь мир; сверкает пламя истины, в котором сгорают заблуждения; лежит на ладонях человека драгоценный и такой хрупкий шар — символ дружбы.

М. К. Чюрлёнис. Сказка королей. 1907. Бумага, темпера. Художественный музей имени М. К. Чюрлёниса. Каунас.



и М. Клингер в Германии, А. Бёклин в Швейцарии, графики О. Бёрдсли в Англии, Ф. Ропс в Бельгии, создавшие полуфантастические композиции, проникнутые мистическими настроениями.

Предвосхищением экспрессионизма как особого направления в искусстве стали заостренные, гротескные образы-символы в живописи бельгийца Д. Энсора и норвежца Э. Мунка, отразившие страх перед уродством и бесчеловечностью буржуазной действительности.

Символизм, выросший из позднего романтизма, внес богатый мир романтической символики в стиль *модерн*. Эта символика использовалась художниками в их попытках создавать цельные художественные ансамбли, «очаги красоты». Особую роль сыграли здесь живописцы П. Гоген, М. Дени во Франции, Г. Климт в Австрии, Ф. Ходлер в Швейцарии,

литовский живописец *М. К. Чюрлёнис, М. А. Врубель,* В. Э. Борисов-Мусатов, художники *«Мира искусства»* в России. В их творчестве отразились поиски особого художественного языка, способного ритмикой линий и цветовых сочетаний выразить сложный символический смысл.



Аллея космонавтов и памятник «В ознаменование выдающихся достижений советского народа в освоении космического пространства». Бронза, гранит, титан. 1967. Архитекторы М. О. Барщ, А. Н. Колчин, скульпторы А. П. Файдыш-Крандиевский, Л. Е. Кербель и др. Москва.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Понятие синтеза, т. е. соединения, объединения, различных *видов искусства* в рамках единого художественного целого применяется при рассмотрении двух близких, но не идентичных по содержанию явлений в области искусства. Существует группа искусств, которые по своей природе являются синтетическими. Это пространственно-временные, или зрелищные, искусства — театр, кино, телевидение, эстрада, цирк. Здесь объединение средств различных искусств на основе творчества актера, сценического действия и оформления. Проблема синтеза тут выступает как проблема художественной целостности, органического единства того или иного произведения. Но помимо зрелищных искусств, где синтез происходит как бы внутри данного вида искусства, существует также синтез как объединение различных искусств в единый художественный ансамбль или художественное целое. Таков синтез литературы и изобразительного искусства (художественно-иллюстрированные издания), литературы и музыки (песня и другие вокальные жанры), а также синтез пластических искусств — архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, направленный на эстетически целостное формирование окружающей среды. В синтезе пластических искусств главное — создание единого художественного ансамбля как в рамках отдельного сооружения, так и в их комплексе.

При объединении искусств каждое из них вносит в синтетическое целое свой вклад, обогащает это целое присущими данному искусству специфическими возможностями и чертами. Вместе с тем, входя в синтетическое целое, каждое искусство так или иначе приспосабливается к другим и к целому, приобретает особые черты, в которых не было бы необходимости при обособленном существовании. Поэтому синтез не механическое объединение отдельных искусств, а органическое художественное целое, обладающее новым качеством по отношению к каждому входящему в него искусству.

В основе синтеза пластических искусств лежат реальные процессы человеческой жизнедеятельности (труда, быта, общественных событий и т. д.), для протекания и простран-



Памятник героическим защитникам Ленинграда в годы Великой Отечественной войны. Бронза, гранит. 1975. Скульптор М. К. Аникушин, архитекторы С. Б. Сперанский, В. А. Каменский.



Ленинский мемориал в Ульяновске. 1967—1970. Архитекторы Б. С. Мезенцев, М. П. Константинов, Г. Г. Исакович.

ственного оформления которых создается *архитектура.* С учетом этих процессов она включает в себя монументально-декоративную *скульптуру* (статуи, рельефы, лепной декор и т. п.), *живопись* (панно, *фрески, мозаики, витражи, орнаменты* и т. д.), а также произведения *декоративно-прикладного искусства (народных промыслов* и промышленного *дизайна*), которые дополняют, развивают и конкретизируют собственно архитектурный образ. Примерами удачного синтеза искусств могут служить Дворец съездов и комплекс Олимпийской деревни в Москве, ансамбль центра и Театр им. Навои в Ташкенте, район Лаздинай в Вильнюсе, станции метрополитена в разных городах и многие другие сооружения. Строительство в СССР больших общественных зданий, Дворцов культуры, театров, клубов, парков и стадионов открывает широкие перспективы взаимодействия видов искусства и выдвигает проблему их синтеза как одну из важнейших задач социалистического реализма. Только с учетом и использованием синтеза искусств может быть решена программная задача создания прекрасной и достойной человека окружающей среды, способной радовать, идейно-эстетически воспитывать, удовлетворять высокие, развитые вкусы советских людей.

СКУЛЬПТУРА

Когда-то наш далекий предок впервые обратил внимание на то, что комок глины можно мять, и при этом он воспроизводит отпечатки его пальцев и сохраняет их, высыхая; что этому комку можно придать различную форму. Так было положено начало искусству лепки.

Первые костяные и каменные головки и статуэтки относятся к верхнему палеолиту (ок. 33 тысячелетия до н. э.). А ведь резным изображениям, требовавшим уже достаточно сложной техники и орудий труда, вероятно, предшествовали не дошедшие до нас лепные. И неизвестно также, что появилось раньше — рисунки на стенах пещер, положившие начало живописи, или же объемные лепные и резные фигурки — первые скульптурные произведения.

Много позднее римляне ввели в оборот слово «скульптура», что значит «вырезать», «высекать». Древние славяне назвали это искусство ваянием. Но термин «скульптура» обозначает не только вид искусства, связанный с художественным воспроизведением действительности в объемно-пространственных формах, но и сами произведения этого искусства — статуи, бюсты, рельефы и т. д.

Так же, как и живопись, скульптура может быть станковой (статуи, портреты, жанровые сцены), т. е. имеющей самостоятельное художественное значение, и монументальной (памятники, декоративная скульптура в садах и парках, рельефы на зданиях, мемориальные ансамбли), физически или пространственно связанной с архитектурой или с определенным природным окружением и поэтому статично закрепленной (на пьедестале или каким-либо другим образом).

По жанрам скульптура разделяется на портретную, жанровую (бытовую — воспроизведение различных бытовых сцен), анималистическую (изображение животных), историческую (портреты исторических лиц и исторические сцены).


Микеланджело. Умирающий раб. 1513—1516. Мрамор. Лувр. Париж.


Микеланджело. Давид (фрагмент). 1501—1504. Гипсовая копия с мраморного оригинала.

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ (1475—1564)



Высшие достижения итальянского Возрождения связаны с творчеством Микеланджело; среди всех представителей искусства этой эпохи он занимает исключительное место. Свои мысли и чувства он воплотил в скульптуре, живописи, архитектуре и поэзии в необычайных по глубине и эмоциональной содержательности образах. Его могучему гению требовались значительные масштабные формы. Поэтому он создавал скульптурные циклы, грандиозные по размерам фрески, занимался зодчеством. В его искусстве ясно ощутима титаническая напряженность, драматизм столкновения чувств и характеров. И в то же время Микеланджело был борцом за высокие гуманистические идеалы, гражданином, отстаивавшим свободу и независимость своей родины.

Пафос волевого напряжения художник блестяще передал в мраморном гиганте «Давид». Отважный юноша, победивший в единоборстве мифического великана Голиафа, спокоен, уверен в победе. Скульптор показал своего героя в момент наивысшего напряжения физических и душевных сил. В огромной по размерам росписи потолка Сикстинской капеллы в Ватикане (1508—1512) Микеланджело воссоздает библейскую легенду о событиях от сотворения мира до потопа. Грандиозный ансамбль, включающий более 300 фигур, звучит как гимн красоте, мощи, разуму человека, его творческому гению.

Драматизм, а затем и трагизм образов Микеланджело усиливаются в последующие десятилетия, особенно после поражения республики во Флоренции в 1530 г. и восстановления

По форме изображения различают скульптуру круглую, т. е. трехмерную, допускающую обход и восприятие со всех сторон, измерение по высоте, ширине и толщине, и рельеф — скульптуру на плоскости, выполненную с применением перспективных сокращений и рассматриваемую обычно лишь спереди. Рельеф бывает выступающим, и тогда он различается на низкий (барельеф), применяемый наиболее часто на медалях, монетах и т. д., и высокий (горельеф), используемый, в основном, в станковой и монументальной скульптуре. В горельефе некоторые части могут быть совсем отделены от плоскости и представлять собой трехмерные объемы. Врезанный же или вдавленный рельеф, применяемый большей частью на печатях и различных формах (матрицах) для оттискивания барельефных изображений, называется контррельефом.

Многие из этих видов скульптуры были уже известны древним египтянам, художникам Месопотамии и окончательно закрепились в античном искусстве, мастера которого оставили нам классические образцы искусства ваяния (см. *Античное искусство*).

М. М. Антокольский. Иван Грозный. 1875. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Важнейшим достижением классической античной скульптуры была разработка проблемы передачи движения. Обычно изображался момент кульминации, когда одно движение как бы закончено и начинается другое — как в статуе Дискобола (скульптор Мирон, V в. до н. э.), который отвел правую руку с диском назад и вверх до крайнего положения и как бы винтообразно, пружинно закрутил свое тело. Теперь он словно освободит эту заведенную пружину, стремительно развернется в обратном направлении и выбросит руку с диском вперед. Мы угадываем и представляем себе предшествующее и последующее движение. В статуе Дорифора (скульптор Поликлет, V в. до н. э.), изображаю-

власти Медичи. Еще в 1513—1516 гг., как бы предчувствуя трагические события, он создает статуи двух пленных юношей — «Восставший раб» и «Умирающий раб» для гробницы папы Юлия II. В них показан и порыв к борьбе, и бессилие. Движения фигур приобретают особую выразительность, упругую гибкость.

Тяжелые переживания Микеланджело отразились и в работе над архитектурно-скульптурным ансамблем для капеллы Медичи при церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (1520—1534). Й статуя герцогов Джулиано и Лоренцо Медичи, и помещенные на саркофагах аллегорические фигуры «Утро», «День», «Вечер», «Ночь» имеют одно общее: при всей физической мощи они лишены активного действия. Весь ансамбль проникнут ощущением неуверенности и беспокойства.

На алтарной стене Сикстинской капеллы Микеланджело пишет огромную фреску «Страшный суд» (1536—1541), где все подчинено одной теме — всемирной катастрофы. Фигуры людей вовлечены в возносящий и низвергающий их неумолимый поток стихийного движения, которому они не могут противостоять, но и сюда вносит Микеланджело дух борьбы, непокорности. Полны внутренней одухотворенности поздние скульптурные работы — «Пьета» (ок. 1550—1555) и «Пьета Ронданини» (1555—1560).

Поражают своей мощью, красотой и гармонией работы Микеланджело-зодчего — ансамбль площади Капитолия и собор св. Петра в Риме. Микеланджело придал архитектурным формам собора монолитность и динамическое напряжение, создал модель мощного купола, который достраивался уже после его смерти.

Искусство Микеланджело, страстное, бурное, мятежное, оказало огромное влияние и на современных ему художников, и на мастеров последующих поколений.



О. Роден. Граждане Кале. 1884—1888. Памятник установлен в 1895 г. на площади перед зданием ратуши в Кале.

щей идущего воина, передано спокойное и как бы безостановочно продолжающееся движение вперед, и мы легко представляем себе, каково было положение тела воина до изображенного скульптором его очередного шага и каково оно будет в следующий момент. Таким образом, разработав методы передачи движения в статичных статуях, античные ваятели вместе с тем ввели в скульптуру и представление о времени, т. е. о том, что было до запечатленного в мраморе или бронзе момента и что будет после.

В средние века скульптура имела почти исключительно религиозный характер. Изображались святые, мученики, церковные деятели. Искусство, воспроизводя сцены священной истории и ее персонажей, было тогда своеобразной «библией для неграмотных». Но

ОГЮСТ РОДЕН (1840—1917)



Вторая половина XIX века — сложный период в развитии западноевропейской скульптуры: рушились связи с зодчеством, пагубно сказывалось влияние модных стилизаторских вкусов, отсутствовали заказы на памятники, отвечавшие чаяниям широких демократических слоев населения. Немногие мастера могли в подобных условиях создавать значительные, привлекавшие внимание современников произведения. Одним из таких мастеров был французский скульптор Огюст Роден. В своем страстном, взволнованном творчестве он стремился к утверждению образа положительного героя, к раскрытию сложного мира человеческих чувств и переживаний. Об этом свидетельствуют его ранние статуи «Бронзовый век» (1876) и «Иоанн Креститель» (1878).

С 1880 г. и до конца жизни Роден работал над скульптурным украшением портала Музея декоративных искусств в Париже, стремясь создать цельную и оригинальную композицию «Врата ада». Она навеяна могучими образами «Божественной комедии» Данте. Двери портала образовали единое скульптурное панно с множеством фигур. Роден — выдающийся мастер живописного рельефа так трактует пластические массы, что создается впечатление, будто одни фигуры отрываются от фона, другие — в него погружаются. Контрасты света и тени драматизируют все изображение. Обрамление портала также состояло из ряда фигурных композиций, а завершением его служила композиция «Три тени». Величественный замысел не был воплощен до конца. Многие скульптуры, задуманные первоначально как часть «Врат ада», превратились в самостоятельные произведения. Самая известная — «Мыслитель» (1888, Музей Родена, Париж).

В памятнике «Граждане Кале» (1884—1888) Роден запечатлел подвиг жителей города Кале во время Столетней войны между Англией и Францией, прославил мужество и доблесть людей, готовых пожертво-

достижением средневековой скульптуры была передача духовного начала, внутреннего состояния человека.

Вновь интерес к реальным людям, к человеку как прекраснейшему созданию природы, к античному идеалу человеческой красоты пробудился в эпоху *Возрождения* и отразился в работах Донателло, Верроккьо и особенно великого *Микеланджело Буонарроти.* Античность вдохновляла и скульпторов-классицистов XVIII—XIX вв.— итальянца А. Канову, датчанина Б. Торвальдсена и других. Пластические качества скульптуры, красота движений, плавность, гармония частей и целого стали для этой скульптуры основным критерием художественного качества.

Своего рода поворот в искусстве скульптуры связан с импрессионизмом и особенно с работами французского скульптора *О. Родена,* который стремился в своих творениях выразить душевное состояние модели, передать богатство эмоций, переживаний, запечатлеть оттенки настроений, часто даже мимолетных. В этих целях кроме собственно пластики движений он активно использовал свето-теневую игру поверхности скульптуры, глубокие запады складок одежды, резко очерченные силуэты отдельных выразительных деталей и т. д.

Наиболее значительным разделом мирового искусства ваяния является монументальная скульптура (см. *Монументальное искусство*).

В прошлом монументальная скульптура, в частности памятники как одна из основных ее форм, воспроизводила в основном образы царей, завоевателей, владык мира или же легендарных мифических и библейских героев. Первый памятник человеку, прославившемуся своей духовной, интеллектуальной деятельностью,— Эразму Роттердамскому был создан в 1618—1621 гг. (скульптор Хендрик де Кейсер). В последующие века в разных странах сооружают все больше памятников поэтам, писателям, композиторам, ученым. Ведь эти люди — духовное и нравственное богатство нации, выразители того лучшего, что внес данный народ в сокровищницу мировой культуры и науки.

вать своей жизнью ради спасения соотечественников. Он создает группу из шести персонажей. Одни бурно жестикулируют, другие застыли в трагической неподвижности. Все герои показаны в критический момент, когда проверяются душевные силы человека. Сопоставлением разных образов скульптор достигает большого эмоционального напряжения всей группы. Роден хотел поставить этот памятник на очень низкой плите-постаменте, чтобы каждый смотрящий как бы находился рядом с героями и мог спросить себя: «Способен ли я на такой же подвиг?»

Значительно творчество Родена и как портретиста. Великолепна статуя писателя О. Бальзака (1893—1897): мощная задрапированная фигура словно медленно шествует вперед. Лицо, трактованное сильными сдвигами формы, с резким противопоставлением впадин и выпуклостей, кажется особенно энергичным. Роден испытал влияние импрессионизма и символизма, но он всегда оставался яркой индивидуальностью, определившей свой путь в искусстве, мастером, чье творчество открывало новые пути в развитии мировой скульптуры, ломало мертвые схемы и догмы официального искусства.

Влияние Родена на современников было велико. В мастерской его работали многие затем прославившиеся мастера XX в. — Э. А. Бурдель, А. Майоль, А. С. Голубкина.



О. Роден. Мыслитель. 1888. Бронза. Бронзовый отлив — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.



С. Т. Конёнков. Старичок-полевичок. 1910. Дерево. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



С. Т. Конёнков. Автопортрет. 1954. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



СЕРГЕЙ ТИМОФЕЕВИЧ КОНЁНКОВ (1874—1971)

Скульптор С. Т. Конёнков родился в деревне Верхние Караковичи Смоленской области. На всю жизнь сохранил Конёнков любовь к людям труда, к народной поэзии. Его произведения утверждали демократические идеалы, прославляли человека — борца за народные интересы.

Закончив Московское училище живописи, ваяния и зодчества, а затем Петербургскую Академию художеств, Конёнков живет и работает в Москве. Когда в 1905 г. вспыхнула первая русская революция, он принимает в ней непосредственное участие и тогда же создает цикл замечательных произведений, посвященных героям революции: «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин», «Атеист» и др.

В творчестве Конёнкова оживают образы русских сказок, былин, крестьянских поверий. «Старичок-полевичок», «Лесовик», «Стрибог», «Еруслан Лазаревич», «Жар-птица» вырублены из дерева — исконного материала русских народных мастеров. Конёнков возродил дерево в русской скульптуре, раскрыл его богатые декоративные возможности. Помимо этих работ он создает скульптуры, навеянные античностью, композиции на тему музыки («Бах», «Паганини»), монументально-декоративные панно.

После Октябрьской революции Конёнков принял активное участие в осуществлении *ленинского плана монументальной пропаганды.* Он создает мемориальную доску «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918), предназначенную для Кремлевской стены (ныне в ГРМ). На открытии этой мемориальной доски с речью выступил В. И. Ленин.

В 1924—1945 гг. Конёнков живет и работает за рубежом. В это время он выполняет портреты В. И. Ленина, Ф. И. Шаляпина, А. М. Горького, И. П. Павлова, А. Эйнштейна, а также Ф. М. Достоевского, А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого.

Вернувшись в Москву, Конёнков вдохновенно работает над образами советских людей. Он выполняет портреты ученых (А. Н. Несмеянов, Н. Д. Зелинский), колхозных тружеников («Старейший колхозник деревни Караковичи И. В. Зуев»), осуществляет монументальные работы в Петрозаводске (скульптурное оформление Музыкально-драматического театра, 1953—1954) и Москве (горельефы для фасада Института геохимии и аналитической химии, 1953). В «Автопортрете» (1954) скульптор выразил высокое представление о советском художнике — творце прекрасного, несущем свое вдохновение народу.

В последние годы жизни Конёнков много и плодотворно работал над портретами В. И. Ленина.

Творчество Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии, народного художника СССР Конёнкова, тесно связанное с современностью, с лучшими традициями русского искусства, снискало широчайшее признание народа.

Но монументальная скульптура отражала серьезные, большие идеи не только в форме памятников. К монументальной скульптуре относятся также рельефы, расположенные как на стенах зданий, так и отдельно в виде стел. Важный раздел монументальной скульптуры — пластическое украшение зданий, как чисто декоративное, в виде поддерживающих балконы и эркеры фигур атлантов и кариатид или завершающих здание скульптурных групп, так и содержательное, отражающее сюжеты общественной жизни. Одна из распространенных форм монументальной скульптуры — статуя, возможности которой в отражении значимых событий социальной жизни наиболее велики. Она может быть художественным символом целой страны, исторической эпохи. К таким произведениям относится скульптурная группа «Рабочий и колхозница».



Т. Э. Залькалн. Студентка Малда. 1956. Бронза. Государственный Русский музей. Ленинград.

ТЕОДОР ЭДУАРДОВИЧ ЗАЛЬКАЛН (1876—1972)



Герой Социалистического Труда, народный художник СССР Теодор Эдуардович Залькалн — один из крупнейших представителей советского многонационального искусства, основоположник латвийской школы ваяния.

Окончив Центральное училище технического рисования Штиглица в Петербурге, Залькалн учился в Париже в мастерской *О. Родена.* В 1918—1919 гг. скульптор принимал участие в осуществлении *ленинского плана монументальной пропаганды,* создав памятники Н. Г. Чернышевскому и французскому революционеру О. Бланки (эти работы не сохранились).

В 1920 г. Залькалн переехал в Ригу. Он навсегда сохранил верность традициям демократического, реалистического искусства. Его привлекали люди, которым были близки и понятны чаяния простого народа. Он выполнил памятники классику латышской литературы Рудольфу Блауманису (1929, гранит, Рига), пламенному просветителю, ученому Атису Кронвальду (1938, гранит, Сигулда). Памятник Блауманису высечен из темно-серого гранита — это любимый материал скульптора.

Успешно работал Залькалн и в области портретной скульптуры, всегда точно и выразительно передавая наиболее характерные черты своей модели. Широкую известность принесли скульптору портреты ученых Ф. Блумбаха, К. Барона, композитора А. Калныня. Среди женских портретов самый обаятельный — портрет студентки Малды (1956, бронза). От него веет жизненной силой и энергией молодого поколения, активно участвующего в строительстве советской Латвии.

Творческий диапазон Залькална охватывает почти все виды скульптуры. Он выполнил медали с изображением поэта Я. Райниса, Р. Блауманиса, создал несколько прекрасных мемориальных надгробий, работал в анималистическом жанре («Ягненок», «Кот», «Свинья»).

Залькалн — замечательный педагог. В 1903—1907 гг. он руководил классом ваяния и композиции в Художественно-промышленной школе Екатеринбурга (ныне Свердловск), где среди его учеников был *И. Д. Шадр.* На протяжении многих лет он возглавлял кафедру скульптуры в Латвийской Академии художеств и воспитал многих талантливых скульпторов (В. Алберг, Л. Давыдова-Медене и др.).

«Мое поколение засевало ниву искусства на невспаханной родной целине, радовалось каждому здоровому побегу, каждому проявлению нового. А теперь поля обширны и обильны — они дают богатый урожай. Это в основном заслуга последующих поколений, тех поколений, к которым принадлежат мои ученики. И я горд этим», — писал Залькалн.

АЛЕКСАНДР ТЕРЕНТЬЕВИЧ МАТВЕЕВ (1878—1960)



Один из выдающихся скульпторов нашего времени — А. Т. Матвеев родился в Саратове. Учеба в рисовальном училище, любительская студия при Саратовском обществе изящных искусств, общение с талантливой творческой молодежью, в числе которой были ставшие впоследствии известными художниками В. Э. Борисов-Мусатов, П. В. Кузнецов, *К. С. Петров-Водкин,* определили круг художественных интересов Матвеева, его устремления в искусстве. Свое мастерство он совершенствовал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1899—1902), где учился у известных скульпторов П. П. Трубецкого и С. М. Волнухина.

Творчество Матвеева многогранно как по содержанию, так и по охвату жизненных явлений. Уже в ранних (1907—1911) произведениях («Засыпающий мальчик», «Сидящий мальчик» и др.) Матвеев реалистически трактует натуру, противостоит модным в то время стремлениям к салонной изысканности скульптурных форм. Многие из произведений этого периода были позднее использованы для декоративного убранства парка Кучук-Кое в Крыму, создав своеобразную пластическую сюиту в синтезе с окружающей природой.

А. Т. Матвеев. Октябрь. 1927. Гипс (бронзовый отлив — 1958). Государственный Русский музей. Ленинград.



Свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция. Матвеев был в первых рядах деятелей искусства, ставших на сторону Октября. Выполняя *ленинский план монументальной пропаганды,* он работает над памятником К. Марксу, который был установлен в 1918 г. перед зданием Смольного (памятник не сохранился, так как был исполнен из временных материалов). Простота, мужественность, устремленность в будущее были воплощены в этом скульптурном образе.

В начале 1920-х гг. по заказу Ломоносовского фарфорового завода Матвеев создает несколько произведений мелкой пластики («Кариатида», «Купальщица» и др.). Совершенство пластики отличает эти работы.

К 10-летию Великой Октябрьской социалистической революции Матвеев создал скульптурную группу «Октябрь» (1927, ГРМ), которая по своей смелости и новаторству стала важнейшей вехой в развитии советской скульптуры, она стала классикой нашего искусства. В этом произведении отражена романтика революции, победа свободного, раскрепощенного человека, показана несгибаемая мощь и единство рабочего класса, крестьянства и армии — защитника этого союза. Матвеев считал это свое произведение программным.

Матвеев был выдающимся педагогом. За время многолетней плодотворной педагогической деятельности им воспитан большой ряд художников-скульпторов, чье творчество оказало заметное влияние на развитие нашего искусства.

Огромные творческие усилия вложил скульптор в создание портретных образов лучших людей, в которых проявился русский самобытный характер. Одно небольшое перечисление расскажет о многом: А. И. Герцен, В. Э. Борисов-Мусатов, М. А Волошин, А. С. Пушкин (над образом поэта он работал не одно десятилетие), М. Ю. Лермонтов, А. М. Горький, А. П. Чехов, М. Н. Ермолова. Многие годы скульптор посвятил раскрытию образа В. И. Ленина как своего современника. В этой плодотворной работе воплощены лучшие достижения Матвеева — реализм, пластическое совершенство и психологическая проникновенность.

Творческое наследие А. Т. Матвеева — образец высокого мастерства, вдохновенного служения советскому народу и его искусству.



И. Д. Шадр. Сеятель. 1922 (гипс). Бронзовый отлив—1951. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ИВАН ДМИТРИЕВИЧ ШАДР (1887—1941)



Иван Дмитриевич Шадр (настоящая его фамилия Иванов; псевдоним Шадр взят по названию города Шадринска) — советский скульптор, создатель героических образов рабочих и крестьян.

Многообразно одаренный, он был певцом, драматическим актером, живописцем-декоратором, но любовь к скульптуре победила. Шадр мечтал о скульптуре общенародной и монументальной. В начале 20-х гг. он создает обобщенные образы людей советской эпохи: это «Крестьянин», «Сеятель», «Рабочий», «Красноармеец». Страдания и жестокая борьба наложили неизгладимую печать на их лица, но свободный труд дает им то новое вдохновение, которое стало основой становления характера советского человека. Особенно поэтичен «Сеятель», широким жестом разбрасывающий зерна.

Темы революции, строительства новой жизни прошли через все творчество Шадра. Он искал их символическое воплощение, изображая девушку с факелом, юношу со знаменем, работая над горельефными портретами К. Маркса и К. Либкнехта. Его памятник В. И. Ленину на ЗАГЭС (Земо-Авчальская ГЭС. (1927) — один из лучших. В. И. Ленин представлен здесь как вдохновитель и организатор социалистического строительства. Жест его руки указывает на плотину с вечно шумящим потоком воды, мощь которой превращается в свет и зажигает бесчисленные «лампочки Ильича». Статуя органично связана и с архитектурой, и с пейзажем. Она стала центром всего ансамбля, прославляя на века ленинскую идею электрификации страны.

«Булыжник — оружие пролетариата» (1927, Центральный музей В. И. Ленина, Москва) — память о революции 1905 г., о баррикадных боях, когда безоружные рабочие отважно сражались с царскими войсками. «В этой великолепной скульптуре, так тесно связавшей талантом мастера красоту духа с вечной красотой формы, — все то, чем жили великие мастера», — писал художник М. В. Нестеров. Работы Шадра, овеянные революционной романтикой, полны высокой веры в силу и красоту трудящегося человека.

ВЕРА ИГНАТЬЕВНА МУХИНА (1889—1953)



«Звездным часом» Веры Игнатьевны Мухиной стала скульптурная группа «Рабочий и колхозница», венчавшая павильон СССР на Всемирной выставке 1937 г. в Париже. Это был первый в мировой практике опыт создания грандиозной монументальной скульптуры (высота 24 м) из нержавеющей стали. Над постепенно вздымавшимся уступами зданием павильона в стремительном движении вперед и выше утвердилась укрепленная на стальном каркасе скульптурная группа: юноша и девушка возносят эмблему Советского государства — серп и молот. Они олицетворяли неодолимый исторический порыв в будущее страны рабочих и крестьян и вместе с тем превосходно воплощали девиз устроителей выставки — «Искусство и техника в современной жизни». Скульптура Мухиной стала символом прогрессивных сил всего человечества. Сейчас она установлена в Москве, у Выставки достижений народного хозяйства СССР.

Всем своим творчеством шла Мухина к этому победному триумфу. Ее путь в искусстве — это путь новатора и борца, путь художника, отличавшегося удивительной разносторонностью интересов.



В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. 1935—1937. Нержавеющая сталь. Выставка достижений народного хозяйства СССР. Москва.

Она училась в Москве в различных художественных школах и студиях. В 1912—1914 гг. занималась скульптурой во Франции, в частности в студии *О. Родена,* где в это время преподавал один из основоположников современной скульптуры — Э. А. Бурдель. С первых лет Великой Октябрьской социалистической революции Мухина активно включилась в работу по осуществлению *ленинского плана монументальной пропаганды.* Она создала эскизы и проекты статуй и памятников Я. М. Свердлову («Пламя Революции»), В. М. Загорскому, «Освобожденный труд», «Революция» и др. Одновременно она работала над оформлением театральных спектаклей, Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 г., рисовала обложки для журнала «Красная Нива», сотрудничала с первым советским модельером Н. П. Ламановой.

Мухина создала серию портретов новой интеллигенции и воинов, Героев Советского Союза — архитектора С. А. Замкова, академика А. Н. Крылова, хирурга Н. Н. Бурденко, полковника Б. А. Юсупова. Ее перу принадлежат теоретические работы по монументальной и декоративной скульптуре.

Особое внимание Мухина всегда уделяла эстетике бытовой вещи. По ее инициативе в Ленинграде был создан завод художественного стекла. До конца своей жизни, работая над крупными монументальными произведениями (памятники А. М. Горькому, П. И. Чайковскому), она постоянно ездила в Ленинград и выполнила на Ленинградском заводе художественного стекла классические образцы советского художественного стекла — вазы «Астра», «Репка», «Лотос»; стеклянные скульптуры «Торс», «Ветер», «Сидящая девушка», «Портрет Н. Н. Качалова»; сервизы, кубки, бокалы.

Народный художник СССР Вера Игнатьевна Мухина была истинным творцом во всех областях пластических искусств.

В. И. Мухина. Хлеб. 1939. Бронза. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



(скульптор *В. И. Мухина*), которая венчала павильон СССР на парижской Всемирной выставке 1937 г.

Провести четкую грань между декоративной и монументальной скульптурой не всегда бывает просто. Например, очень часто скульптура служит украшением фонтанов. И многим, наверное, знаком фонтан «Самсон» в Петродворце под Ленинградом — могучий герой разрывает пасть льва и оттуда бьет сильная и высокая струя воды. Сейчас мы воспринимаем это как необычное, красивое и оригинальное решение фонтана. Но ведь скульптор М. И. Козловский вложил в этот образ библейского силача большое и важное содержание — под Самсоном подразумевался Петр I, победивший шведов во время Полтавской битвы: в гербе Швеции было изображение геральдического льва, а сама битва произошла в день святого Самсона 27 июня 1709 г.

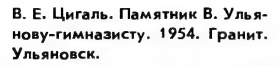
Если в архитектуре или садово-парковом искусстве скульптура все же большей частью играет декоративную роль, то в мемориальных ансамблях она, соседствуя с архитектурой, выражает серьезные, общественно значимые идеи и обычно главенствует именно как произведение монументального искусства. В этом случае наиболее часто используются не отдельные фигуры, а группы, выражающие то или иное действие и состояние. Но являясь произведениями монументального искусства, групповые композиции нередко имеют здесь более свободный жанровый характер. Вспомним, например, группы в мемориале, посвященном обороне и подвигу Ленинграда в годы блокады (скульптор М. К. Аникушин).

Поэтому и границу между монументальными и станковыми скульптурами, для которых как раз характерны жанровые композиции, тоже бывает провести нелегко и ориентироваться надо не на внешние формы, степень обобщенности, размер и приемы лепки, а прежде всего на содержание, на те идеи, которые несет произведение. Монументальная скульптура, как правило, связана с большими, масштабными идеями и имеет качество общезначимости. Она увековечивает события исторической важности, связанные с судьбой целой страны, народа, а иногда и всего человечества, его культурой, с его жертвами и достижениями. Она обращена ко всем людям и выражает прогрессивные идеалы и высокие морально-нравственные принципы.

Скульптура Древней Руси представлена относящимися к еще доскифским временам «каменными бабами», деревянными идолами, позднее — рельефными украшениями стен и порталов каменных соборов, деревянными расписными изваяниями на религиозные темы, керамическими рельефами (см. *Древнерусское искусство*). Как особый вид светского искусства скульптура развивается в России начиная с XVIII в.

Выдающимися мастерами русской реалистической скульптуры, портретной, станковой и монументальной, были *Ф. И. Шубин,* М. И. Козловский, И. П. Мартос (памятник Минину и Пожарскому), М. М. Антокольский, А. М. Опекушин и другие. Лучшие традиции русской скульптуры, обогащенные мировыми завоеваниями искусства пластики, развили дальше советские мастера *А. Т. Матвеев,* А. С. Голубкина, *С. Т. Конёнков, И. Д. Шадр, Н. А. Андреев,* Н. В. Томский, В. И. Мухина.

Наибольшее развитие в советском искусстве получила монументальная скульптура, на важное значение которой в деле идейного воспитания и пропаганды идеалов коммунизма указывал В. И. Ленин (см. *Ленинский план монументальной пропаганды*). Особенное развитие монументальная пропаганда получила в 1920-х и в 1960-х — начале 1980-х гг., когда в нашей стране было создано около 200 памятников героям Великой Отечественной войны, борцам революции, поэтам, ученым, композиторам. В это же время получило наибольшее развитие синтетическое искусство мемориальных ансамблей, где монументальная скульптура выступает в органическом синтезе с архитектурой, природными формами, а иногда и живописью. Наиболее известны такие ансамбли, как Мамаев курган в Волгограде (скульптор Е. В. Вучетич, архитектор Я. Б. Белопольский), Саласпилс под Ригой (скульпторы Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скарайнис, архитекторы Г. Асарис, О. Н. Закаменный, О. Остенберг, И. Страутманис), Хатынь под Минском (скульптор С. И. Селиха-



В. Е. Цигаль. Памятник В. Ульянову-гимназисту. 1954. Гранит. Ульяновск.





Е. Ф. Белашова. Мечтание. 1955. Гипс (мрамор — 1957. Государственная Третьяковская галерея. Москва).

нов, архитекторы Ю. М. Градов, В. П. Занкевич, Л. М. Левин), монумент «Героическим защитникам Ленинграда» (скульптор М. К. Аникушин, архитекторы С. Б. Сперанский, В. А. Каменский), авторы которых были удостоены Ленинской премии (М. К. Аникушину Ленинская премия присуждена в 1958 г. за памятник А. С. Пушкину в Ленинграде).

В последние годы в скульптуре происходит дальнейшее расширение диапазона содержания и обогащение формы. Дело в том, что основным героем советской скульптуры попрежнему является работающий, активно преобразующий действительность человек. И чтобы полнее и нагляднее передать особенности этого героя, надо изобразить и среду, в которой он живет и работает. В скульптуру начали активно вводить предметный мир — изображения панелей, труб, деталей машин, предметов обстановки, инструментов и т. д. Это сделало скульптуру более пространственной и вместе с тем более жизненной. Подобное направление разрабатывается скульпторами среднего и более молодого поколения, активно работающими в последние годы — О. Комовым, Ю. Черновым, О. Кирюхиным, Т. Садыковым, Ю. Александровым, М. Переяславцем, А. Рукавишниковым и другими.

Разнообразие манер и жанров, богатство творческих индивидуальностей, обилие талантов — характерные черты в развитии сегодняшней советской скульптуры.

С к у л ь п т у р а м а л ы х ф о р м. С древнейших времен люди лепили из глины, высекали из камня, резали из дерева и кости маленькие фигурки. И в некоторых местах эти малые скульптурки породили целые художественные направления, создали особый стиль в искусстве, которым мы восхищаемся до сих пор. Таковы, например, древнегреческие танагрские (от названия города) глиняные статуэтки IV—III вв. до н. э.

Скульптуру малых форм зачастую трудно бывает отделить от обыкновенных игрушек. Для забавы детей также создавали небольшие человеческие фигурки, изображения зверей, птиц, фантастических животных. Через игрушку в скульптуру малых форм проникал пред-

метный мир — скамейки, повозки, сани, лодки, инструменты и т. д. (см. *Игрушка народная*).

От игрушки скульптура малых форм, особенно выполненная из фарфора и фаянса, заимствовала и еще одну важную особенность — цвет. Современная станковая скульптура обычно сохраняет естественный цвет материала — камня, бронзы, дерева. Небольшие же статуэтки, как правило, расписываются: цвет активно используется для повышения художественной выразительности.

По содержанию скульптура малых форм исключительно разнообразна. Ей доступны и мир высоких чувств, и мягкий юмор, гротеск, карикатура.

Но преобладают в ней обычно бытовые фигурки, сцены и улыбчивое, светлое отношение к действительности.

Наибольшее развитие скульптура малых форм получила в фарфоре. Советской классикой в области скульптуры малых форм стали произведения Н. Я. Данько («Работница, вышивающая знамя»), В. И. Мухиной («Артист Корень в роли Меркуцио»), И. Г. Фрих-Хара («Шашлычник-узбек», «Старый город»), И. С. Ефимова («Кошка на шаре», «Зебра», «Вода»).

ЛЕПКА ИЗ ГЛИНЫ

Возьмите мягкий, легко поддающийся обработке материал; таким материалом может быть глина или пластилин.

Не слишком жидкая и не очень сухая, хорошо помятая глина является незаменимым скульптурным материалом. Она поддается малейшему давлению пальца, послушна формующему воздействию руки. Эти свойства глины называют пластичностью.

Сухую глину разбейте на мелкие куски, положите ровным слоем в таз или деревянный ящик без щелей, налейте воды почти вровень со слоем глины, покройте мокрой тряпкой.

Из глины можно сделать любые скульптурные композиции: плотные, компактные или с частями, разбросанными в сильном движении. В первом случае глиняная форма будет держаться самостоятельно, во втором для поддержания тяжелой и мягкой глины требуется устройство внутреннего твердого стержня — каркаса.

Без каркаса можно лепить фигуры сидящие или лежащие, композиции, главная тяжесть которых находится внизу или имеет достаточную опору. Подобно тому как, начиная рисунок, нужно расположить его определенным образом на листе бумаги, так и, начиная лепить, необходимо распределить массу глины в пространстве, т. е. в ширину, в вышину и в глубину, согласуясь с пропорциями данной натуры. Начинающим необходимо помнить два основных правила.

Первое правило: каждая скульптура должна иметь постамент той или иной формы, пропорционально соответствующий данной скульптуре, т. е. достаточно высокий и достаточно широкий. Постамент необходим как для опоры отдельных частей скульптуры, например ног, так и с точки зрения общей композиции. Он как бы обособляет скульптуру от окружающего и этим подобен раме в картине.

Второе правило: начинайте работать снизу, а не сверху. Скульптура строится, подобно дому, с фундамента, а не с крыши. Начинающие часто делают наоборот: сделав верх фигуры, не находят места для ног. Скульптура должна расти снизу вверх. После того как массы распределены соответственно натуре и им придано соответствующее движение, приступайте к оформлению их. Формы должны быть обобщенными, слитыми одна с другой, вытекать одна из другой.

Чем следует лепить? Важно привыкнуть работать пальцами. Пальцы — самый лучший, незаменимый инструмент... Глина формируется под давлением пальцев; они чувствуют сопротивление глины и то мускульное усилие, которое необходимо сделать, чтобы преодолеть это сопротивление. Скульптору необходимо это естественное чувство осязания развить до высокой степени, чтобы пальцы так же чувствовали форму, как глаз ее видит.

Старайтесь работать двумя руками. Это позволит одновременно оформлять правую и левую стороны (например, головы), ускорит процесс работы, поможет более органично связать все стороны скульптуры.

К помощи стека (деревянная палочка с плоскими округленными концами разной формы) прибегайте только для выработки деталей и для отделки поверхности. Им, так же как и пальцем, нужно скользить по форме, одновременно нажимая.

Чаще всего работа над скульптурой длится не один день. Откладывая работу на следующие дни, сохраняйте глину в сыром состоянии. Для этого скульптуру закрывайте мокрой тряпкой, смачивая ее по мере высыхания, или лучше клеенкой, которая долго сохраняет глину сырой и не портит поверхности.



Б. М. Кустодиев. Ночной праздник на Неве. 1923. Холст, масло. Центральный музей Революции СССР. Москва.

Внизу: Г. Г. Ряжский. Делегатка. 1927. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



СОВЕТСКОЕ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Великая Октябрьская социалистическая революция впервые поставила искусство на службу народу. Жизненная правдивость, коммунистическая *партийность, народность* — вот основные качества советского искусства, а его творческий метод—*социалистический реализм* предполагает правдивое, исторически конкретное изображение действительности в свете революционного общественного развития. Проникнутое коммунистическими идеалами, отражающее революционную борьбу масс и их героический труд, советское искусство стало важным фактором развития мировой художественной культуры, оказало сильнейшее влияние на искусство социалистических стран, прогрессивных художников всего мира. Первое в истории искусство социалистического общества многонационально: оно впитало в себя традиции более чем сотни больших и малых народов и выработало общие всем цели и методы. Социалистическая революция уничтожила преграды, мешавшие взаимопониманию и взаимному обогащению национальных культур, дала им руководящие принципы и возможность приобщиться к высшим достижениям мировой культуры. На какой бы стадии ни начиналось развитие национального искусства в советские годы (некоторые народы раньше знали только орнаментальное украшение бытовых предметов и простейшую резьбу и роспись), все народы были приобщены к профессиональному художественному творчеству, в котором гармонично сочетаются разнообразнейшие виды и жанры. Важнейшим результатом культурного развития было эстетическое просвещение всех трудящихся, приобщение к искусству миллионов людей. Наряду с многотысячным коллективом профессиональных мастеров, объединенных в Союз художников, выражением безграничности творческих сил, пробужденных Октябрьской ре-



МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ НЕСТЕРОВ (1862—1942)



Михаил Васильевич Нестеров прожил долгую жизнь. Современник *И. Н. Крамского* и *В. И. Сурикова,* он стал свидетелем Великой Октябрьской социалистической революции, на его глазах коренным образом менялась жизнь Отчизны, всего народа, и, как истинный художник, он сумел глубоко и самобытно отразить эти перемены в своем творчестве.

В 15 лет Нестеров поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Его любимый педагог — В. Г. Перов. Юношеские работы Нестерова написаны под несомненным влиянием учителя. Это жанровые сценки сатирического характера, обличающие нравы буржуазного общества. В 1881 г. Нестеров уезжает в Петербург и некоторое время учится в Академии художеств у П. П. Чистякова. Но вскоре возвращается в Московское училище и заканчивает его.



М. В. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Как самобытный и зрелый мастер Нестеров заявил о себе в 1888—1890 гг., когда на передвижных выставках были показаны его картины «Пустынник» и «Видение отроку Варфоломею». В этих работах привлекает глубокая человечность, удивительная слитность образа, настроения человека и природы. Неброский русский пейзаж в картинах Нестерова исполнен одухотворенности, трепетной грусти; величавая красота природы предполагает высокие духовные стремления в людях.

В 1897 г. художник написал картину «Великий постриг», за которую получил звание академика. Однако произведения Нестерова не всегда и не всеми единодушно признавались, они вызывали споры и даже резкую критику. Чтобы понять существо этих споров, надо вспомнить общественно-политическую обстановку в России 1890-х гг., когда, несмотря на реакцию, крепло демократическое движение. Картины же Нестерова уводили в мир древних легенд.

Когда свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, художнику было уже 55 лет. Но его творческий дух молод. Именно в послереволюционные годы раскрылся полностью талант Нестерова-портретиста. Он создает портретную галерею современников — активных созидателей новой жизни. В портретах академика И. П Павлова, художников П. Д. и А. Д. Кориных, скульпторов И. Д. Шадра и В. И. Мухиной, хирурга С. С. Юдина и других покоряет сила человеческого духа, воли, дерзания.

Нестеров чутко относился к воспитанию молодой художественной смены. Незадолго до смерти, обращаясь со страниц журнала «Юный художник» к творческой молодежи, он писал: «Крепко желаю вам, чтобы вы познали природу и ее украшение — человека. Ваше внимание, наблюдательность должны постоянно бодрствовать, быть готовыми к восприятию ярких, происходящих вокруг вас явлений жизни. Природу и человека надо любить, как «мать родную». Все живет и дышит, и это дыхание нужно уметь слушать, понимать. Искусство не терпит «фраз», неосмысленных слов, оно естественно, просто».

КУЗЬМА СЕРГЕЕВИЧ ПЕТРОВ-ВОДКИН (1878—1939)



Творчество советского живописца К. С. Петрова-Водкина — сложный и неустанный путь поисков новых средств художественной выразительности, выработки собственной, глубоко самобытной живописной манеры. Художник пристально изучал старое и современное мировое искусство, особенно его привлекали древнерусская иконопись и Раннее итальянское Возрождение. Обучаясь в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897—1905) у замечательного мастера и педагога *В. А. Серова,* а также в студии А. Ажбе в Мюнхене (1901) и в частных академиях Парижа (1905—1908), Петров-Водкин в молодые годы стал свидетелем рождения многочисленных новых направлений в искусстве. Он прошел через увлечение символизмом и стилем модерн, под влиянием которых написаны его ранние произведения.

Но уже в начале 1910-х гг. он пишет картины, динамичные по композиции, построенные на обостренных цветовых контрастах. «Купание красного коня» (1912, ГТГ) — произведение, ставшее поворотным в творчестве Петрова-Водкина. В центре картины — героически-призывный, словно пылающий «красный конь» — символ кипучей энергии, могучей, сдерживаемой человеком силы. В сложной духовной атмосфере тех лет картина воспринималась как предчувствие исторических перемен.

В эти же годы Петров-Водкин разработал основные принципы композиционного, перспективного и цветового построения своих картин. Художник отказался от классической перспективы (см. *Перспектива*) и заменил ее сферической. При сферическом построении пространства живописец использует несколько точек зрения, наклоняет к центру вертикальные композиционные оси, разворачивает плоскость картины к зрителю. Эти приемы позволяют охватить в картине очень широкое пространство, придать ему своеобразный «космический» характер. Такова композиция картин «Полдень. Лето», «Утренний натюрморт», «Натюрморт с самоваром» и др.

Своеобразен и колорит картин Петрова-Водкина. Он объединяет все формы и планы картины с помощью трех основных цветов — красного, желтого и синего. Полотна художника приобретают панорамный характер, становятся похожими на фрески.

После Великой Октябрьской социалистической революции Петров-Водкин обращается к изображению бурных событий своего времени, стремится постичь суть великого исторического перелома, происшедшего в судьбе страны. Его произведения «1918 год в Петрограде» (известно также под названием «Петроградская мадонна»), «После боя», «Смерть комиссара» пронизаны суровым пафосом революционной борьбы, готовностью самопожертвования за великие идеалы революции.

Художник работает много и плодотворно в разных жанрах. Он пишет выразительные, глубоко раскрывающие духовный мир модели портреты (портрет поэтессы Анны Ахматовой, автопортрет), мажорные портретно-жанровые композиции, утверждающие чувство полноты новой жизни («Девушка в сарафане»), натюрморты, оформляет театральные спектакли.



К. С. Петров-Водкин. 1919 год. Тревога. 1934. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

Петров-Водкин выступал и как писатель. Им написаны рассказы, повести, пьесы, очерки, теоретические статьи. В автобиографической книге «Моя повесть» он не только рассказывает о событиях своей жизни, но и излагает свои взгляды на искусство.

МАРТИРОС СЕРГЕЕВИЧ САРЬЯН (1880—1972)



«Я убежден, что без земли не было бы художника. Сердце земли находится в сердце человека», — говорил Мартирос Сергеевич Сарьян, и его картины подтверждают правоту этих слов. Он вдохновенный певец своей родной земли — Армении.

В 1897 г. талантливый юноша поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где обучается до 1904 г. под руководством В. А. Серова, К. А. Коровина.

Его первые картины сказочны, фантастичны. Своеобразная красота природы Востока передана в них лиричным композиционным ритмом и приглушенной декоративностью колорита (цикл «Сказки и сны», 1904—1909).

В 1910—1913 гг. художник путешествует по Турции, Египту, Ирану. В этих поездках окончательно складывается его творческая манера, самобытный живописный язык его произведений: монументальность, строгость композиции, яркие, чистые краски, отсутствие полутонов.

В 1920 г. Сарьян навсегда поселяется в Ереване. Главной темой его творчества становится жизнь и природа родной Армении. Он пишет залитые ярким, солнечным светом картины («Горы», «Старый Ереван», «Мой дворик», «Пестрый пейзаж», «Армения»), много ездит по стране, посещает все наиболее примечательные места. Высокий патриотический пафос, эпическая обобщенность образов природы, острое чувство современности характеризуют цикл из 7 картин «Моя Родина», удостоенный в 1961 г. Ленинской премии.

Сарьян не только превосходный мастер пейзажа. Он прекрасный мастер красочного декоративного натюрморта и великолепный портретист. Созданные им впечатляющие образы современников отличаются меткой и глубокой характеристикой. Это портреты деятелей армянской культуры — поэтов Е. Чаренца и А. Исаакяна, архитектора А. Таманяна, автопортреты, а также портреты деятелей многонациональной советской культуры — академика И. Орбели, поэтессы А. А. Ахматовой, балерины Г. С. Улановой, украинской художницы Т. Н. Яблонской, актера и режиссера Р. Н. Симонова, поэта Н. С. Тихонова.

Искусство Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии, народного художника СССР Сарьяна оказало огромное влияние на развитие советской живописи.



М. С. Сарьян. Горы. 1923. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



А. Н. Самохвалов. Девушка в футболке. 1932. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.





А. А. Шовкуненко. Портрет народной артистки СССР М. И. Литвиненко-Вольгемут. 1947. Бумага, пастель. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ ШОВКУНЕНКО (1884—1974)



Детские годы А. А. Шовкуненко прошли в приднепровском городе Херсоне. Страстное желание учиться живописи, настойчивый характер помогли рабочему пареньку поступить сначала в Одесскую рисовальную школу, а потом в Петербургскую Академию художеств, которую он окончил в 1917 г.

Талант художника раскрылся в полную силу в 20—30-е гг. Главный герой его произведений — рабочий. Очень часто художника можно было увидеть в цехах Одесского судостроительного завода. Вместе с рабочими он переживал радость успехов и повседневные трудовые заботы. Результатом этого содружества стала серия акварелей «Одесский судостроительный завод» (1929—1930).

Следующая работа художника — величественная стройка гидроэлектростанции на Днепре. Он проработал на ней три года, исполнив более 70 акварелей, объединенных в серию «Днепрострой» (1930—1932). Это подлинная летопись строительства Днепрогэса, вдохновенный рассказ о героическом трудовом подвиге советского народа. В 1930-е гг. Шовкуненко написал также цикл работ о паровозостроителях Ворошиловграда, металлистах Харькова, рабочих коллективах других городов нашей страны.

Наряду с индустриальной темой Шовкуненко много внимания уделял портрету. Он стремится подчеркнуть в характере человека главную, определяющую черту. У М. Ф. Рыльского это романтическая приподнятость, свойственная творчеству поэта; у дважды Героя Советского Союза легендарного партизанского полководца С. А. Ковпака — отвага и мужество, суровая непримиримость к врагам; у народной артистки СССР певицы М. И. Литвиненко-Вольгемут — доброта, которой проникнуты незабываемые женские образы, созданные замечательной актрисой на украинской сцене. К лучшим достижениям художника относятся также портреты скульптора М. Г. Лысенко, партизанки Майи Вовчик и других.

Шовкуненко — прекрасный пейзажист. Лиричны, радостны, полны света и солнца его пейзажи окрестностей Киева («Весна»).

Народный художник СССР Шовкуненко был прекрасным педагогом. За полвека своей педагогической деятельности он воспитал несколько поколений мастеров украинской живописи.

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГЕРАСИМОВ (1885—1964)



Сергей Васильевич Герасимов вошел в историю советского изобразительного искусства как мастер тематической композиции и жанровой картины, проникновенный портретист и тонкий пейзажист, великолепный рисовальщик и автор книжных иллюстраций.

Учителями Герасимова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества были известные художники А. Е. Архипов, С. В. Иванов, К. А. Коровин, от них он унаследовал лучшие традиции русского реалистического искусства. С 1906 г. Сергей Васильевич участвует в выставках, экспонируя акварельные и живописные портреты, поэтические пейзажи России.

В 20—30-е гг. художник воплощает в картинах и портретах черты новой жизни, характерные приметы нового колхозного уклада. Такие его произведения, как «Приезд коммунистов в деревню», «Колхозный сторож», «Колхозный праздник», волнуют непосредственностью и точностью живописного языка, глубиной раскрытия темы.

Образы русской истории и Октябрьской революции в 30—40-е гг. находят в творчестве Герасимова эмоционально яркое решение. Динамичен, наполнен горячим дыханием истории «Октябрь в Москве». Незабываема по силе и чистоте драматических интонаций «Клятва сибирских партизан» — своеобразная оптимистическая трагедия в живописи. В золотой фонд изобразительной Ленинианы по праву вошла монументальная композиция «В. И. Ленин на II съезде Советов среди делегатов-крестьян».

Патриотические раздумья, навеянные событиями русской истории, легли в основу картин «Восстание Пугачева», «Восстание крестьян под Можайском в 1866 г.», «Кутузов под Бородиным».

Великая Отечественная война, борьба советского народа с фашистскими захватчиками обострила гражданское чувство художника. Замечательная картина «Мать партизана» (ГТГ), написанная в 1943 г., вобрала в себя гнев и боль автора, его непоколебимую веру в стойкость и мужество народа.

Любовь к Родине, лирическое восприятие ее природы отразились в многочисленных акварелях и живописных пейзажах мастера. Родной город художника — Можайск, Север, Кавказ и Средняя Азия дали сотни мотивов и сюжетов пейзажному творчеству Герасимова.

Облик современника, особенности его характера, духовного внутреннего мира постоянно волновали Герасимова-портретиста. Особенно выразительны запечатленные им образы мастеров искусства. Его привлекали характеры сильные, крупные, что нашло свое выражение не только в картинах, но и в его иллюстрациях. «Дело Артамонова» М. Горького, «Поднятая целина» М. А. Шолохова, «Гроза» А. Н. Островского и другие значительные литературные произведения обрели в книжной графике мастера убедительную изобразительную трактовку.

Лауреат Ленинской премии, народный художник СССР Сергей Васильевич Герасимов много сил и опыта отдал организаторской и преподавательской работе.



С. В. Герасимов. Колхозный праздник. 1937. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ПАВЕЛ ДМИТРИЕВИЧ КОРИН (1892—1967)



Перед картинами Павла Дмитриевича Корина невозможно не остановиться: настолько властно притягивают к себе они внимание зрителя. Широкая, смелая манера письма, напряженный, насыщенный цвет, строгие композиционные ритмы, торжественные, словно чеканные формы заставляют вспомнить выразительные образы древнерусской живописи.

В одном из залов Третьяковской галереи находится его триптих «Александр Невский». Как мужественная, суровая песня грозных лет, прославляющая героизм и стойкость русского народа, его твердую решимость отстоять свою Родину в дни самых тяжелых испытаний, звучит это произведение. Оно было создано в 1942—1943 гг., в дни великой Сталинградской битвы.

П. Д. Корин. Александр Невский (центральная часть триптиха). 1942—1943. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Корин родился в знаменитом селе Палех, в семье крестьянина-иконописца. Следуя традициям семьи, Павел Корин тоже учился иконописному мастерству. В 1911 г. он встретился с М. В. Нестеровым, и эта встреча оказала огромное влияние на его дальнейшую судьбу. По совету Нестерова Корин поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1916 г.

В конце 1920 г. художник начинает работу над большим полотном, которое назвал «Русь уходящая». Корин хотел создать грандиозную живописную эпопею уходящей в прошлое старой Руси, отразить великий перелом, совершавшийся в те годы в России. Картина осталась незавершенной. Прекрасные этюды к ней можно увидеть во многих музеях нашей страны, в мемориальном Музее-квартире П. Д. Корина в Москве.

В 1932 г., находясь в Италии, Корин написал портрет А. М. Горького. Это произведение явилось началом целой серии портретов выдающихся деятелей советской культуры и искусства, знаменитых полководцев и ученых, написанных в 40—60-е гг.

За портреты художников Кукрыниксов (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов), М. С. Сарьяна, Р. Гуттузо, актера и режиссера Р. Симонова в 1963 г. Корину была присуждена Ленинская премия.

К этим выдающимся произведениям надо причислить также портреты М. В. Нестерова, пианиста К. Н. Игумнова, ученого-микробиолога Н. Ф. Гамалеи, актера Московского Художественного театра Л. М. Леонидова, маршала Г. К. Жукова.

Интерес к монументальному искусству нашел свое отражение в циклах декоративных работ художника. В 50-х гг. он выполняет мозаичные плафоны и витражи на станциях Московского метрополитена имени В. И. Ленина — Комсомольская-кольцевая, Смоленская, Новослободская, мозаики в здании Московского университета на Ленинских горах.

Много сил отдал художник реставрации памятников отечественного и зарубежного искусства. Вместе с братом А. Д. Кориным и другими художниками реставрировал картины Дрезденской галереи.

Все искусство народного художника СССР, лауреата Ленинской премии Павла Дмитриевича Корина проникнуто пламенным патриотизмом, беззаветной любовью к Родине, верой в ее великое будущее, преклонением перед силой духа и моральными качествами советского человека.

Г. Г. Нисский. Подмосковье. Февраль. 1957. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



волюцией, является широкое развитие самодеятельного творчества. Процесс демократизации искусства способствовал возрастанию его роли в идейном и эстетическом воспитании народа.

Уже с первых лет Советской власти в тяжелых условиях гражданской войны и хозяйственной разрухи Коммунистическая партия и Советское государство систематически занимались вопросами развития культуры, сохранения художественных ценностей, развития музейного дела. Был принят декрет «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» (1918), проведена реформа художественного образования, учреждались закупочные комиссии для приобретения в государственные фонды художественных произведений, устраивались художественные выставки и конкурсы. Революция застала искусство в сложной, противоречивой ситуации. В стране существовали все типы художественной культуры — от почти первобытных, примитивных до стоявших на самом высоком уровне мирового развития. Часть художественной интеллигенции отказалась от сотрудничества с Советской властью, эмигрировала. Но велика была и «армия искусств»— художники разных направлений с энтузиазмом восприняли возможность работать для революционного народа. Огромную роль в формировании советского искусства сыграл *ленинский план монументальной пропаганды,* предусматривавший пропаганду коммунистических идей художественными средствами. Декрет СНК от 12 апреля 1918 г. «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической революции» («О памятниках Республики») ознаменовал начало монументальной пропаганды: по утвержденному Лениным плану многие скульпторы — *Н. А. Андреев, Т. Э. Залькалн, С. Т. Конёнков,* С. Д. Лебедева, М. Г. Манизер, *А. Т. Матвеев,* С. Д. Меркуров, *В. И. Мухина,* В. А. Синайский, *И. Д. Шадр,* Л. В. Шервуд — работали над памятниками деятелям революции и культуры. Массовое агитационное искусство, в общедоступной форме раскрывавшее всемирно-исторический смысл революционных событий, проявилось также в жизнерадостных, героически-призывных и сатирических композициях, устанавливавшихся в городах во время праздников, в росписях агитационных поездов и пароходов. Среди авторов были *С. В. Герасимов,* П. В. Кузнецов, А. В. Куприн, Б. М. Кустодиев, *К. С. Петров-Водкин,* Г. К. Савицкий.

Необходимость пропагандировать и разъяснять народу очередные задачи Советской власти вызвала подъем искусства *плаката,* как печатного (Д. С. Моор, В. Н. Дени, А. П. Апсит в РСФСР, позже А. И. Страхов на Украине), так и рисованного, размноженного с помощью трафарета («Окна РОСТА» — В. В. Маяковский, М. М. Черемных в Москве, В. В. Лебедев в Петрограде), где использовались традиции прогрессивной политической

АРКАДИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПЛАСТОВ (1893—1972)



Опушка небольшого осеннего леса. Грустные осинки теряют последние пожелтевшие листья. Небо подернуто легкими облачками, и в глубине его видна удаляющаяся зловещая черная точка. А на земле, уткнувшись простреленной головой в побуревшую траву, лежит мертвый пастушок. Совершено жестокое, бессмысленное убийство, которое вместе с верной собакой мальчика, кажется, оплакивает сама земля, по-осеннему печальная природа. Художник создал образ, потрясающий по силе своего воздействия, вскрывающий бесчеловечную сущность фашизма, пробуждающий чувство священной ненависти к злобному и беспощадному врагу. Картина называется «Фашист пролетел», и написана она в 1942 г.

А. А. Пластов родился в семье сельских иконописцев и провел бо́льшую часть своей жизни в деревне Прислонихе бывшей Симбирской губернии (ныне Ульяновской области), близко знал и горячо любил деревенских людей, проникновенно, по-крестьянски мудро и поэтично воспринимал родную природу, уже будучи признанным мастером советского искусства, народным художником СССР, он продолжал жить и работать среди своих земляков, никогда не изменяя раз и навсегда избранной теме.

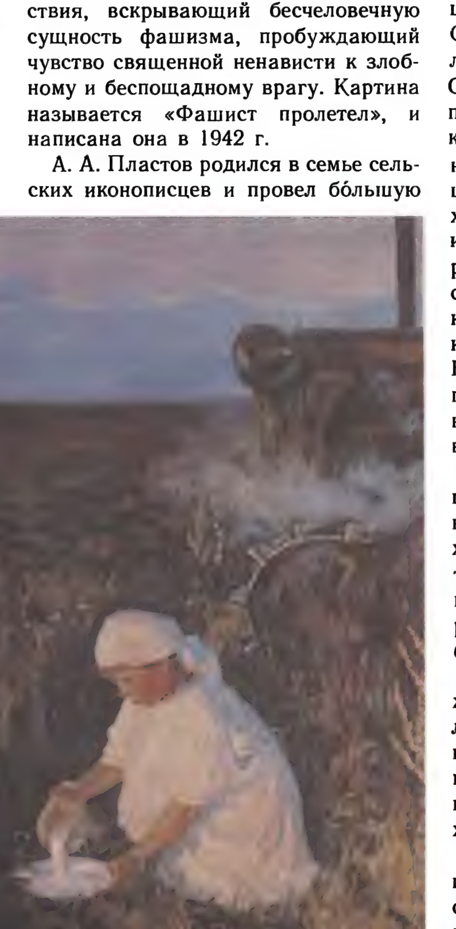
Пластов учился в Строгановском художественно-промышленном училище и у известного скульптора С. М. Волнухина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Он тщательно изучал и зарисовывал природу родных мест и своих земляков-крестьян и на основе многочисленных этюдов писал большие композиции на темы колхозной жизни: «Колхозный праздник», «Купание коней» и др. Деревенские будни нашли отражение в картинах военных лет, скупых по решению, написанных коричневато-землистыми, суровыми, как само время, красками («Жатва»). Но каким буйным половодьем цвета, полнокровной радостью бытия пронизан «Сенокос», созданный в год великой победы над врагом!

Тихой, внешне неброской поэзией повседневного труда сельских тружеников овеяны лучшие произведения художника послевоенных лет: «Ужин трактористов», «Витя-подпасок». Они вошли в цикл «Люди колхозной деревни», за который Пластов в 1966 г. был удостоен Ленинской премии.

Размышления о красоте и смысле жизни, стремление увидеть за, казалось бы, незначительными явлениями повседневного деревенского бытия глубокий философский смысл особенно характерны для последних работ художника («Смерть дерева»).

Пластов был неутомимым рисовальщиком. Он никогда не расставался с небольшим альбомом и карандашами. Его многосторонний талант нашел свое отражение в прекрасных иллюстрациях для книг русских и советских писателей.

А. А. Пластов. Ужин трактористов. 1951. Холст, масло. Иркутский областной художественный музей.



графики и народных лубочных картинок. Начался выпуск массовой иллюстрированной литературы, резко демократизировалась журнальная и газетная графика, появились рисунки, эстампы, посвященные революционным событиям, праздникам, гражданской войне. Среди крупных графиков тех лет были И. Н. Павлов, Н. Н. Купреянов, Д. И. Митрохин, А. П. Остроумова-Лебедева, В. Д. Фалилеев в РСФСР, Г. И. Нарбут на Украине, Азим Азимзаде в Азербайджане. С графикой перекликался «агитационный» фарфор С. В. Чехонина и других мастеров. Представители «левых» течений, воспринявшие революцию как сокрушение всех традиций прошлого, безуспешно пытались выразить идеи революции модернистскими, формалистическими средствами. Но в живописи тех лет появились

картины, посвященные победе революции, как документального характера (И. И. Бродский, И. А. Владимиров), так и символико-аллегорические (Б. М. Кустодиев, К. Ф. Юон). Символическое звучание имели и ярко эмоциональные полотна К. С. Петрова-Водкина, А. А. Рылова.

В 1920-х гг. развитие советского искусства происходило в напряженной борьбе художественных объединений, которые выступили с декларациями и теоретическими программами, стремясь обосновать и утвердить собственную линию в искусстве. Начало 1920-х гг. отмечено кризисом и распадом модернистских течений; основная группа приверженцев абстрактной живописи перешла к «производственному искусству». Несмотря на грубую ошибочность теорий «производственников» (отрицание художественного наследия, станкового искусства, образного познания действительности) и на утопичность многих проектов, не учитывавших бытовых традиций и географических условий, некоторые участники этого движения добились несомненного успеха в создании образцов современной мебели, одежды, текстиля, полиграфии, оформления выставок. Важную роль в *художественной промышленности* начали играть керамические и текстильные предприятия, *народные художественные промыслы* (лаковая миниатюра в селах *Палех,* Мстёра, Хо́луй, Федоскино, хохломская роспись по дереву, богородская резьба по дереву, художественная обработка металла в ауле Кубачи в Дагестане, ковроделие в Средней Азии и на Кавказе). В первой половине 1920-х гг. изобразительное искусство решительно повернуло к реализму и новой, советской тематике. Стремясь художественно осмыслить революционную действительность, преодолевая эстетские взгляды на цели искусства, тенденции формализма и натурализма, мастера искусства постепенно приходили к осознанию принципов социалистического реализма. В утверждении правдивого, достоверного отражения революции и советского быта основными были заслуги Ассоциации художников революционной России (АХРР), а также ее филиалов и родственных организаций, возникших на Украине, в Белоруссии, Грузии, Армении, Узбекистане, Башкирии, Татарии. Общество художников-станковистов (ОСТ) стремилось выразить новые черты советской жизни — индустриальное развитие, энергию и бодрость молодой страны. В обществе «Четыре искусства» объединялись мастера, владевшие высокой профессиональной культурой. Начало складываться профессиональное искусство у народов, до того не знавших станковой живописи, скульптуры, графики.

Ф. П. Решетников. За мир! 1950. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



В живописи 1920-х — начала 1930-х гг. на первый план выдвинулась тематическая *картина* — историко-революционная и бытовая (Ф. С. Богородский, И. И. Бродский, С. В. Герасимов, М. Б. Греков, *А. А. Дейнека,* А. В. Моравов, К. С. Петров-Водкин, Ю. И. Пименов, Е. М. Чепцов), значительные картины создали художники Украины, Белоруссии, Кавказа, Средней Азии, Сибири (Ф. Г. Кричевский, А. Г. Петрицкий, Н. С. Самокиш на Украине, В. В. Волков в Белоруссии, Седрак Аракелян в Армении, П. П. Беньков в Узбекистане, Бяшим Нурали в Туркмении, Цыренжап Сампилов в Бурятии). Яркое, жизнеутверждающее искусство *пейзажа* и *натюрморта* приобрело особую выразительность в стране, возрождающейся после разрухи и набирающей силы (В. Н. Бакшеев, И. Э. Грабарь, П. П. Кончаловский, П. В. Кузнецов, Н. П. Крымов, И. И. Машков, А. А. Осмеркин, К. Ф. Юон, Б. Н. Яковлев в РСФСР, *Мартирос Сарьян* в Армении и др.). Большую галерею портретов рабочих и крестьян, героев революции и гражданской войны, рожденной новой жизнью молодежи, активистов, советской интеллигенции создали С. В. Малютин, В. Н. Мешков, Г. Г. Ряжский, скульпторы А. С. Голубкина, В. Н. Домогацкий, С. Д. Лебедева в РСФСР, живописцы П. Г. Волокидин на Украине, Степан Агаджанян в Армении, Кетевана Магалашвили, скульптор Яков Николадзе в Грузии. Скульпторы Н. А. Андреев, С. Т. Конёнков, Б. Д. Королев, А. Т. Матвеев, С. Д. Меркуров, В. И. Мухина, И. Д. Шадр в РСФСР, И. П. Кавалеридзе на Украине, продолжая работу по монументальной пропаганде, создавали произведения, выражавшие



Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

БОРИС ВЛАДИМИРОВИЧ ИОГАНСОН (1893—1973)



Герой Социалистического Труда народный художник СССР Борис Владимирович Иогансон — автор широкоизвестных картин «Допрос коммунистов», «На старом уральском заводе», «Выступление В. И. Ленина на 3-м съезде комсомола», которые стали классикой искусства *социалистического реализма*. Он был разносторонним мастером, в его творческом наследии произведения разных жанров — портреты, пейзажи, натюрморты, но главное внимание художник уделял созданию тематической картины. Именно в ней, считал он, можно выразить те идеи и образы, в которых глубоко и обобщенно отразится наше героическое время, раскроется характер советского человека.

Окончив студию талантливого портретиста П. И. Келина, Иогансон поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Учителями его были Н. А. Касаткин, А. Е. Архипов. Как зрелый мастер Иогансон заявил о себе в 1928 г. картинами «Советский суд» и «Рабфак идет» («Вузовцы»). В образах студентов-рабфаковцев художник с глубокой проницательностью и теплотой раскрыл волю и романтическую устремленность молодежи 20—30-х гг., того поколения, которому предстояло строить Турксиб и Магнитку, Днепрогэс и Комсомольск-на-Амуре.

В 1933 г. был написан «Допрос коммунистов» (ГТГ). Мужество, стойкость и несгибаемая вера советских людей в правоту своего дела запечатлены здесь с большой жизненной правдой и художественной силой. Картина «Допрос коммунистов», рассказывающая о героизме советских людей в борьбе с белогвардейцами, пережила свое второе рождение в годы Великой Отечественной войны. Она олицетворяла стойкость коммунистов не только старшего поколения, но и молодогвардейцев, Зои Космодемьянской, Александра Матросова.

После создания картин «На старом уральском заводе», «Праздник Победы 9 мая 1945 года на Красной площади в Москве» Иогансон с группой молодых художников пишет монументальное полотно «Выступление В. И. Ленина на 3-м съезде комсомола» (1950, ГТГ). Картина пронизана светлой устремленностью в будущее: она и в гениальной прозорливости Ленина, и в восторженности и сосредоточенности слушателей. Образ вождя слит с молодежью, которая олицетворяет завтрашний день молодой Советской Республики.

Иогансон много сил отдавал педагогической деятельности, воспитанию молодой творческой смены. С 1958 по 1962 г. Иогансон возглавлял Академию художеств СССР.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ДЕЙНЕКА (1899—1969)



Патриотическая героика мирного индустриального строительства, суровые военные будни и незабываемые дни великой победы над фашизмом, светлая радость материнства и острый накал спортивной борьбы — все эти темы получили воплощение в произведениях живописца, графика, скульптора, мастера монументально-декоративного искусства, лауреата Ленинской премии, народного художника СССР, Героя Социалистического Труда А. А. Дейнеки.

Пафос новой советской действительности, революционная романтика созидания социалистического общества сразу же завладели Дейнекой, когда он после окончания московского Вхутемаса (Всесоюзных художественно-технических мастерских) в 1924 г. выехал в творческую командировку в шахтерский Донбасс. Живые наблюдения самоотверженного труда горняков стали основой для монументальных полотен «Перед спуском в шахту» и «На стройке новых цехов». В такой же манере, сдержанной по колориту и лаконичной, но полной внутренней динамики, пишет Дейнека в 1928 г. картину «Оборона Петрограда», запечатлевшую героические события гражданской войны и непреклонное мужество защитников Петрограда, полных решимости отстоять завоевания революции.

Трудовому подвигу народа — строителя социализма посвящены лучшие произведения художника 1930-х гг. Колорит картин Дейнеки теплеет. В эти годы его образы приобретают тонкий лиризм. Особенно ярко эти черты проявились в картине «Мать» (1932, ГТГ). Ее героиня — женщина-труженица, здоровая, крепкая и вместе с тем женственная. Для Дейнеки она идеал нового человека, развитого физически и духовно, свободного и гармонического, прекрасного нравственно и физически.

Этот идеал художник воплощает в многочисленных работах на темы спорта, подчеркивая его облагораживающее воздействие на людей. Произведения Дейнеки, воспевающие совершенство человека нового общества, резко контрастируют с картинами, созданными художником во время зарубежных поездок. И сразу же по возвращении на родину он пишет наполненную солнечным светом картину из жизни советских детей — «Будущие летчики» (1938, ГТГ). Мир, озаренный светлыми мечтами, юность Страны Советов, уверенная в своем будущем, предстают на этой картине.

Но каким суровым становится этот мир на полотнах, созданных в дни Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. Ощетинившаяся противотанковыми ежами и надолбами столица, собирающая силы для решительного контрудара («Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года»), героические защитники Севастополя («Оборона Севастополя»), тревожные будни тыла («Тревожные ночи»).

В послевоенные годы Дейнека вновь обращается к изображению повседневного труда и быта советских людей. Это многокрасочные, пронизанные светлым оптимизмом и радостью бытия картины «У моря» и «В Донбассе» (обе 1956 г.). Художник много работает в области монументально-декоративного искусства. В начале 1950-х гг. Дейнека создает мозаики для здания Московского государственного университета на Ленинских горах, а в 1958 г. — панно для советского павильона на Международной выставке в Брюсселе. За комплекс мозаичных работ «Красногвардеец», «Доярка», «Хорошее утро», «Хоккеисты» Дейнека в 1964 г. был удостоен Ленинской премии.



А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928. Холст, масло. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва.

«Художник обязан глубоко и зорко видеть и понимать, чем живет его родина. Знать, что хочет видеть. Обязан это так показать, чтобы зритель сказал: я это видел, знаю, я это люблю» — так сам художник определил цель своего творчества. И этому он неуклонно следовал всю свою жизнь.

Т. Н. Яблонская. Хлеб. 1949. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



в обобщенной форме идеи коммунизма, воплотившие образы В. И. Ленина и героев революции.

Высокая культура *театрально-декорационного искусства* сочетала богатую живописную фантазию с поисками в области сценических конструкций (А. А. Веснин, А. Я. Головин, В. А. Симов, В. А. и Г. А. Стенберги, Ф. Ф. Федоровский, Г. Б. Якулов в РСФСР, А. Г. Петрицкий на Украине), начало развиваться кинодекорационное искусство (В. Е. Егоров, Е. Е. Еней, И. А. Шпинель). К высшим достижениям мирового искусства графики принадлежат гравюры на дереве В. А. Фаворского, А. И. Кравченко, П. Я. Павлинова, украинца В. И. Касияна, армянина Акопа Коджояна, рисунки В. М. Конашевича, В. В. Лебедева, П. В. Митурича, Н. А. Тырсы, акварели Л. А. Бруни, А. В. Фонвизина, украинца *А. А. Шовкуненко,* офорты И. И. Нивинского, сочетающие большую графическую культуру с глубоким реалистическим восприятием советской жизни.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» ликвидировало разрозненные объединения: создание единых союзов советских художников способствовало сплочению мастеров советского искусства в единый многонациональный коллектив. Утверждение принципов социалистического реализма как общего творческого метода в советском искусстве стало началом нового этапа его развития. Художественная культура 1930-х гг., активно развивавшаяся во всех республиках СССР, отличалась большой цельностью, будучи проникнута оптимизмом, гордостью за успехи социалистического строительства; первенствующее значение получили крупные тематические композиции, посвященные героической истории страны, достижениям первых пятилеток, советскому укладу жизни. Стремясь к идейно-художественной значимости своих произведений, художники большое внимание уделяли глубокому и всестороннему освоению классического художественного наследия. Большие тематические выставки («15 лет РККА», 1933; «20 лет РККА и Военно-Морского Флота», 1938; «Индустрия социализма», 1939), оформление крупных ансамблей (Всесоюзная сельскохозяйственная выставка в Москве, 1939), павильонов СССР на Всемирных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939), монументальные композиции, как скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной на парижской Всемирной выставке, демонстрировали идейную целеустремленность советского искусства, его жизнеутверждающую силу. Рост строительства усилил значение *синтеза искусств,* монументальной живописи (А. А. Дейнека, Е. Е. Лансере, В. А. Фаворский), памятников и монументально-декоративной скульптуры (М. Г. Манизер, Г. И. Мотовилов, Н. В. Томский, И. М. Чайков, Л. В. Шервуд в РСФСР, М. Г. Лысенко на Украине, З. И. Азгур в Белоруссии, П. В. Сабсай в Азербайджане). Были созданы крупные тематические полотна — историко-революционные картины М. Б. Грекова, И. Э. Грабаря, *Б. В. Иогансона,* произведения, изображающие новые явления советского быта (Т. Г. Гапоненко, С. В. Герасимов, Ю. И. Пименов, *А. А. Пластов,* А. Н. Самохвалов, Г. М. Шегаль в РСФСР, К. Д. Трохименко на Украине, З. М. Ковалевская в Узбекистане); возникли портреты, раскрывающие духовно



У. Тансыкбаев. Утро Кайрак-Кумской ГЭС. 1957. Холст, масло. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

богатство и творческую активность советских людей (А. М. Герасимов, В. П. Ефанов, *П. Д. Корин, М. В. Нестеров),* пейзажи, насыщенные чувством новой жизни (А. В. Куприн, Г. Г. Нисский, А. А. Рылов в РСФСР, Н. Г. Бурачек на Украине, Мартирос Сарьян в Армении, Давид Какабадзе в Грузии, *Урал Тансыкбаев* в Узбекистане). В графике ведущее значение получили книжная иллюстрация, раскрывающая психологическое содержание литературных образов (Е. А. Кибрик, Кукрыниксы, К. И. Рудаков, Д. А. Шмаринов в РСФСР, И. С. Ижакевич на Украине, Сергей Кобуладзе в Грузии, Ерванд Кочар в Армении), станковый рисунок и эстамп (литографии Г. С. Верейского, гравюры на линолеуме

УРАЛ ТАНСЫКБАЕВ
(1904—1974)



Неизвестно, как сложилась бы судьба мальчика из казахской рабочей семьи Урала Тансыкбаева, если бы не Великая Октябрьская социалистическая революция. В 17 лет Тансыкбаев стал рабочим, но уже на заводе начал заниматься живописью. Он поступил в художественную студию при Ташкентском музее искусств, а затем учился в Пензенском художественном училище.

С детства, живя в Ташкенте, Тансыкбаев сроднился с Узбекистаном, с его богатейшими культурными традициями. Он прекрасно чувствовал и понимал красоту узбекского национального орнамента, его музыкальный ритм и звучный цветовой строй. Это увлечение отразилось в ранних картинах художника («Портрет узбека», 1927, Музей искусства народов Востока, Москва).

С начала 1930-х гг. центральное место в творчестве Тансыкбаева занял пейзаж. Художник любуется горами, окаймляющими цветущие долины Узбекистана, величавым покоем Сырдарьи, плавно несущей свои воды, своеобразной красотой песчанных равнин своей родины («В Голодной степи», «Дорога в Чимган»). Он стремится передать глубокое волнение человека перед красотой величественной природы, преобразованной самоотверженным трудом советских людей. Воспевая природу солнечного Узбекистана, Тансыкбаев создает пейзажи-картины, полные радостного настроения, проникнутые живым чувством современности. Таковы его картины «Родной край», «Утро Кайрак-Кумской ГЭС», «На Чарвакской стройке». Тансыкбаев оформил также первый казахский балет, создал монументальные красочные панно в павильоне Узбекской ССР на Выставке достижений народного хозяйства в Москве.

Творчество народного художника СССР Урала Тансыкбаева раскрыло новые черты в советской пейзажной живописи.



У. М. Джапаридзе. Думы матери. 1945. Холст, масло. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси.

дения народного искусства (ковры, керамика, металлические изделия, резьба по дереву, кости, алебастру) стали украшать фасады и интерьеры общественных сооружений и выставочных павильонов.

В годы Великой Отечественной войны (1941—1945) художники разных национальностей самоотверженно трудились на фронте и в тылу, помогая средствами искусства мобилизовать народ на разгром врага. Традиции «Окон РОСТА» были возрождены в «Окнах ТАСС» (художники Кукрыниксы, В. В. Лебедев, Г. К. Савицкий, П. П. Соколов-Скаля, М. М. Черемных, П. М. Шухмин), приобретших более живописный, эмоциональный характер. Волнующими, призывно-патриотическими были плакаты Л. Ф. Голованова, Н. Н. Жукова, В. С. Иванова, В. Б. Корецкого, Вл. А. Серова, Д. А. Шмаринова, украинца В. И. Касияна, грузина Ираклия Тоидзе; едко высмеивали фашистов сатирические плакаты и карикатуры Б. Е. Ефимова, Кукрыниксов. Формы агитационного искусства были многообразны — ленинградские плакаты «Боевой карандаш», графика фронтовых журналов и газет, серии фронтовых рисунков. Суровым, драматически напряженным было искусство, изображавшее



Внизу: Т. Т. Салахов. Ремонтники. 1961. Холст, масло. Государственный азербайджанский музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку.

трудную, героическую жизнь фронта и тыла, страдания народа, подвиги воинов и тружеников (картины Ф. С. Богородского, С. В. Герасимова, А. А. Дейнеки, Б. М. Неменского, А. А. Пластова, серии рисунков и литографий В. В. Богаткина, В. И. Курдова, А. Ф. Пахомова, Л. В. Сойфертиса, Д. А. Шмаринова). Пафосом советского патриотизма проникнуты композиции М. И. Авилова, А. П. Бубнова

И. Н. Павлова, И. А. Соколова, рисунки Н. П. Ульянова), сатирические композиции Б. Е. Ефимова, А. М. Каневского, Кукрыниксов. Богата выдающимися достижениями театрально-декорационная живопись (Н. П. Акимов, П. В. Вильямс, Б. И. Волков, В. В. Дмитриев). Художественная промышленность ориентировалась на традиционные национальные типы изделий и декора. Произве-

П. Д. Корина, П. П. Соколова-Скаля, Н. П. Ульянова, посвященные героическому прошлому родной земли; портреты воинов, партизан, полководцев (А. М. Герасимов, П. И. Котов, Ф. А. Модоров, И. А. Серебряный, Вл. А. Серов, В. Н. Яковлев, скульпторы Е. В. Вучетич, В. И. Мухина, Н. В. Томский в РСФСР, З. И. Азгур в Белоруссии, Яков Николадзе в Грузии), пейзажи, вдохновленные горячей любовью к родине (Н. М. Ромадин). Героизм и страдания народа были запечатлены в скульптуре Е. Ф. Белашовой, В. В. Лишева, М. Г. Манизера. Особенно напряженной была творческая деятельность *Студии военных художников имени М. Б. Грекова.*

В послевоенные годы главными темами искусства стали историческая победа советского народа в войне, его труд по восстановлению и развитию народного хозяйства. Систематический характер приобрели всесоюзные и республиканские художественные выставки, бурно развивалось искусство во всех союзных республиках, росло значение художников автономных республик, краев и областей РСФСР. В 1947 г. был учрежден научный и творческий центр советского искусства — *Академия художеств СССР,* в 1957 г. на Первом съезде советских художников был образован единый *Союз художников СССР.* Были возведены крупные мемориальные сооружения памяти погибших воинов, памятники, монументальные портретные бюсты, созданы значительные произведения портретной и тематической станковой скульптуры (М. К. Аникушин, Е. Ф. Белашова, Е. В. Вучетич, Л. Н. Головницкий, А. П. Кибальников, В. И. Мухина, Н. В. Томский в РСФСР, М. К. Вронский, А. А. Ковалев, А. П. Олейник, Н. Л. Рябинин на Украине, Л. И. Дубиновский в Молдавии, Фуад Абдурахманов в Азербайджане, Константин Мерабишвили в Грузии, Ара Сарксян в Армении, Юозас Микенас в Литве, Александра Бриедис в Латвии, Антон Старкопф в Эстонии). В живописи центральное место принадлежало историко-революционным композициям, раскрывающим идейный смысл событий, роль народа в них (Б. В. Иогансон, Вл. А. Серов, В. Г. Цыплаков в РСФСР, А. М. Лопухов на Украине, Ото Скулме в Латвии); распространены были картины из жизни выдающихся деятелей прошлого (Г. С. Мелихов на Украине).

В батальных и жанровых полотнах, посвященных событиям прошедшей войны, запечатлены волнующие воспоминания о подви-



О. М. Зардарян. Весна. 1956. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Н. В. Томский. Волгоградский рабочий. 1956. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



гах и переживаниях советских людей (Т. Г. Гапоненко, П. А. Кривоногов, А. И. Лактионов, Б. М. Неменский, Ю. М. Непринцев в РСФСР, В. Н. Костецкий, В. Г. Пузырьков на Украине); Кукрыниксы посвятили картины краху гитлеризма. Большой успех имели жанровые композиции, изображающие мирную трудовую жизнь народа, национальное своеобразие быта, типические явления советской действительности (В. Н. Гаврилов, А. П. Левитин, Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльников, Ю. И. Пименов, А. А. Пластов, Ф. П. Решетников, Х. А. Якупов в РСФСР, С. А. Григорьев, Т. Н. Яблонская на Украине, Микаил Абдуллаев в Азербайджане, Оганес Зардарян в Армении, Эдуард Калнынь в Латвии, Аугустинас Савицкас в Литве, Гапар Айтиев, С. А. Чуйков в Киргизии).

В портрете преобладало стремление передать нравственный пафос, духовную устремленность советского человека (В. П. Ефанов, П. Д. Корин, Д. А. Налбандян, В. М. Орешников, И. А. Серебряный в РСФСР, М. М. Божий на Украине, Антанас Гудайтис в Литве). Значительной была тяга к созданию пейзажа-картины, символически воплощающего красоту и силу родной страны (Л. И. Бродская, С. В. Герасимов, А. М. Грицай, Б. Ф. Домашников, В. В. Мешков, Г. Г. Нисский, Н. М. Ромадин, Я. Д. Ромас, Б. Я. Ряузов в РСФСР, И. И. Бокшай на Украине, В. К. Цвирко в Белоруссии, Антанас Жмуйдзинавичюс в Литве, Саттар Бахлулзаде в Азербайджане, Урал Тансыкбаев в Узбекистане).

Для послевоенных лет характерно развитие политической графики (Б. И. Пророков, мастера карикатуры) и книжной иллюстрации, дающей развернутую образную характеристику сюжетных коллизий и персонажей литературы (О. Г. Верейский, С. В. Герасимов, Д. А. Дубинский, А. М. Каневский, Е. А. Кибрик, Д. А. Шмаринов); высокого уровня мастерства достигли в книжной гравюре на дереве А. Д. Гончаров, Ф. Д. Константинов, В. А. Фаворский в РСФСР, Л. А. Ильина в Киргизии, Йонас Кузминскис в Литве, Петерис Упитис в Латвии, в иллюстрировании детской книги — Ю. А. Васнецов, В. М. Конашевич, В. В. Лебедев, А. Ф. Пахомов, Е. М. Рачев, Е. И. Чарушин. Серии станковых графических листов создали Е. А. Кибрик, А. В. Кокорин, А. М. Лаптев, Н. А. Пономарев в РСФСР, М. Г. Дерегус на Украине, Марал Рахманзаде в Азербайджане, Григор Ханджян в Армении, Витаутас Юркунас в Литве, Артур Апинис в Латвии, Эвальд Окас, Гюнтер Рейндорф, Эдуард Эйнманн в Эстонии. К этому периоду относятся театральные работы В. Ф. Рындина в РСФСР, Ф. Ф. Нирода на Украине, грузина Симона Вирсаладзе, Михаила Арутчяна в Армении, Артура Лапиня в Латвии, работы в кино М. А. Богданова, Г. А. Мясникова, А. И. Пархоменко. К достижениям монументально-декоративного искусства послевоенных лет принадлежат мозаики А. А. Дейнеки и П. Д. Корина, росписи узбекского живописца Чингиза Ахмарова, резьба народных узбекских мастеров; для декоративно-прикладного искусства было характерно изготовление уникальных выставочных произведений.

Вступление страны в период развитого социализма, воплощение в жизнь программы строительства коммунизма, ускорение хозяйственного и культурного развития определили задачи и особенности искусства 1960— начала 1980-х гг. Окрепла связь художественного творчества с жизнью народа; союз искусства и труда находит выражение в творческой работе художников на предприятиях и стройках, в колхозах и совхозах.

Характерными чертами периода стали: органическое сочетание социалистического, интернационального содержания с богатством национальных форм и традиций; небывало быстрое развитие всех национальных школ и их плодотворное взаимодействие; гармоническое сочетание всех видов и отраслей художественного творчества — станковых, монументальных и декоративных, что создало предпосылки для формирования целостной эстетической среды, охватывающей все стороны духовной и материальной жизни советских людей. Важной чертой периода стало много-

образие национальных школ, творческих направлений, индивидуальностей, активная творческая деятельность всех поколений, в том числе молодых художников. В искусстве 1960-х гг. большое значение приобрели образы, выражающие деятельную энергию народа, его сплоченность, силу характеров, интенсивность психологической жизни, богатство творческих дарований; показательно обогащение и усиление выразительных средств — композиционной структуры, ритма, колорита, пластической формы, линии; произведения стали более активно связываться с окружением, средой; стали меняться привычные границы жанров и видов искусства. Героика всенародного подвига, коллективная целеустремленность и самоотверженность выражены в произведениях скульптуры, живописи, графики. В стране воздвигнуты грандиозные архитектурно-скульптурные мемориальные ансамбли, монументы, памятники в честь вождей революции, важных исторических событий, в память погибших советских воинов и жертв фашистского террора, выдающихся отечественных деятелей (скульпторы М. К. Аникушин, М. Ф. Бабурин, Е. В. Вучетич, В. В. Исаева, Л. Е. Кербель, А. П. Кибальников, О. С. Кирюхин, О. К. Комов, Н. В. Томский, В. Е. Цигаль, Ю. Л. Чернов в РСФСР, В. З. Бородай на Украине, А. О. Бембель в Белоруссии, Омар Эльдаров в Азербайджане, Элгуджа Амашукели, Мераб Бердзенишвили в Грузии, Гедиминас Йокубонис в Литве, Л. В. Буковский в Латвии, Хакимжан Наурзбаев в Казахстане, Тургунбай Садыков в Киргизии). Сила духа советских людей, стойко встречающих трудности, запечатлена и в станковой скульптуре.

В живописи выдвинулась большая плеяда мастеров, создавших полные эпической силы полотна, посвященные героике наших дней и историческим событиям, своеобразной, сильной красоте людей и природы разных областей Родины (Д. Д. Жилинский, В. И. Иванов, Г. М. Коржев, Ю. П. Кугач, Е. Е. Моисеенко, В. К. Нечитайло, А. Н. Осипов, П. П. Оссовский, В. Е. Попков, В. Ф. Стожаров, А. П. и С. П. Ткачевы в РСФСР, В. А. Чеканюк, В. В. Шаталин на Украине, М. А. Савицкий в Белоруссии, М. Г. Греку, В. Г. Руссу-Чобану в Молдавии, Таир Салахов в Азербайджане, Саркис Мурадян, Ашот Мелконян в Армении, Гурам Геловани, Зураб Нижарадзе в Грузии, Сильвестрас Джяукштас в Литве, Индулис Заринь, Эдгар Илтнер, Джемма Скулме в Латвии, Эльмар Китс, Лейли Мууга, Энн Пылдроос в Эстонии, Сабур Мамбеев, Салихитдин Айтбаев в Казахстане, Рахим Ахмедов в Узбекистане, Иззат Клычев, Чары Амангельдыев в Туркмении, Белек Джумабаев в Киргизии, Хушбахт Хушвахтов в Таджикистане). Перестройка архитектуры во второй половине 1950-х гг. дала новое значение монументальному искусству и изменила его облик. Значительностью символически обобщенных образов отмечены работы живописцев Н. И. Андронова, А. В. Васнецова, В. К. Замкова, О. П. Филатчева, Ю. К. Королева, А. А. Мыльникова, в РСФСР, В. В. Мельниченко, А. Ф. Рыбачук на Украине, Н. Ю. Игнатова, Зураба Церетели в Грузии, мастеров витража Казиса Моркунаса и Альгимантаса Стошкуса в Литве; крупные работы для Всемирных выставок выполнили мастера оформительского искусства К. И. Рождественский и Р. Р. Кликс. Обновление театрального искусства определило новую выразительность пространства, цвета и света в творчестве Н. Н. Золотарева, В. Я. Левенталя, Э. Г. Стенберга, С. М. Юнович в РСФСР, грузина Иосифа Сумбаташвили. Большую идейную и драматическую насыщенность приобрела графика — получивший популярность в быту эстамп и книжная графика (Д. С. Бисти, И. В. Голицын, В. Н. Горяев, Г. Ф. Захаров, Н. В. Кузьмин, Т. А. Маврина, А. П. Мунхалов в РСФСР, Г. В. Якутович на Украине, Г. Г. Поплавский в Белоруссии, И. Т. Богдеско, Л. П. Григорашенко в Молдавии, Тенгиз Мирзашвили, Реваз Тархан-Моурави в Грузии, Е. М. Си-

В. Е. Попков. Шинель отца. 1964. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



А. П. и С. П. Ткачевы. На родной земле. 1977—1980. Холст, масло.

В. Ф. Стожаров. Натюрморт с рябиной. 1967. Холст, масло. Таганрогская картинная галерея.



доркин в Казахстане, Стасис Красаускас, Альбина Макунайте в Литве, Гунар Кроллис в Латвии, Виве Толли, Харальд Ээльма в Эстонии). Успешно развивается искусство плаката (Е. А. Каждан, О. М. Савостюк, Б. А. Успенский в РСФСР, Давид Дундуа в Грузии, Юозас Галкус в Литве). 1960-е годы были ознаменованы развитием художественного



Ф. Г. Жемерикин. Почта пришла. 1976. Холст, масло.

конструирования промышленных изделий, интенсивными поисками новых рациональных форм бытовых предметов, разработкой новых образцов мебели, тканей, арматуры, новых форм и расцветок для керамики, стекла, выявлением эстетических возможностей материалов и процессов, развитием полузабытых или новых способов обработки материалов (в том числе чеканки по металлу).

Многограннее по тематике, жанрам, художественным приемам стало искусство 1970-х — начала 1980-х гг.

Броские, декоративные черты живописи, интенсивная красочность, декларативные обобщенные образы уступили место станковым более интимным формам картины, более разработанной и богатой нюансами живописи большей психологической сложности замысла, широкой гамме чувств и размышлений. В скульптуре утверждается свобода пространственной композиции, которая порой приводит к обогащению скульптуры элементами живописных жанров — пейзажа, натюрморта, интерьера. В графике заметно усложнение философской концепции произведений, чему соответствует усложнение композиции и технических приемов (особенно в гравюре на металле). Общей чертой является резкая индивидуализация образов и художественных приемов. Растет интерес, с одной стороны, к большим социальным проблемам, к исторической перспективе, с другой — к миру интимного, домашнего бытия. Большое значение для воспитания творческой смены сыграло постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (1976). Молодые художники принесли в искусство широкий интерес к тому, что совершается в мире, пристальное внимание к лучшим традициям мирового и отечественного художественного наследия.

Советское многонациональное искусство находится в непрерывном развитии. В докладе «Шестьдесят лет СССР» на совместном торжественном заседании Центрального Комитета КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР в Кремлевском Дворце съездов 21 декабря 1982 года Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Ю. В. Андропов сказал: «Нужно упорно искать новые, отвечающие сегодняшним требованиям методы и формы работы, позволяющие сделать еще более плодотворным взаимное обогащение культур, открыть всем людям еще более широкий доступ ко всему лучшему, что дает культура каждого из наших народов».

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Социалистический реализм — творческий метод советского искусства, подразумевающий правдивое, исторически-конкретное отображение действительности в ее революционном развитии в целях идейно-эстетического воспитания трудящихся в духе социализма и коммунизма. Это реализм, основывающийся на идеях марксизма-ленинизма, служащий развитию социалистического общества. Его главные эстетические принципы — правдивость, *народность, партийность* искусства. На основе правдивого отражения жизни искусство социалистиче-

ского реализма активно содействует революционному преобразованию жизни, построению нового общества, борьбе за мир, демократию и социализм, формированию нового человека.

Зарождение социалистического реализма связано с появлением на исторической арене рабочего класса, с возникновением марксизма-ленинизма и началом борьбы трудящихся за революционное преобразование общественной жизни. Основоположником этого метода в литературе был А. М. Горький. Основные принципы этого метода равно приложимы ко всем видам искусства.

В творчестве некоторых мастеров изобразительного искусства предреволюционного периода (Н. А. Касаткин, С. В. Иванов, А. Е. Архипов, *С. Т. Конёнков,* А. С. Голубкина), в революционной сатирической графике наметились тенденции, предвосхищавшие социалистический реализм. Определяющее значение в нашей художественной культуре метод социалистического реализма приобрел после Великой Октябрьской социалистической революции. Выстояв и победив в борьбе с формалистическими течениями и «левыми» тенденциями 1920-х гг., он достиг значительных успехов в 1930-х гг., когда был выдвинут сам этот термин (до этого предлагались такие термины, как «героический реализм», «монументальный реализм», «социальный реализм» и др.). Термин «социалистический реализм» наилучшим образом выражает природу советского искусства: это *реализм* социалистической эпохи, реализм, борющийся за социализм и воплощающий его идеологию. Реалистическая сущность связывает его с лучшими традициями мирового искусства, социалистический же характер развития этих традиций обусловливает новаторство этого метода.

Социалистический реализм возник и развился в борьбе с буржуазной идеологией и модернистским искусством, в частности с тенденциями натурализма и формализма, уводившими в сторону бессодержательных экспериментов. Ему свойственны образная правда и идейная глубина, предполагающие совершенство художественной формы и эмоциональную силу. Метод социалистического реализма не сводится к каким-либо формальным признакам, он предполагает единые идейно-эстетические основы искусства, но при этом — многообразие индивидуальностей, жанров, стилей, художественных форм и национальных особенностей.

Социалистический реализм воплощен в лучших произведениях *советского многонационального искусства,* ныне ставших его классикой: в скульптурах *А. Т. Матвеева* и *Н. А. Андреева, И. Д. Шадра* и *В. И. Мухиной,* Е. В. Вучетича и Н. В. Томского, Л. Е. Кербеля и М. К. Аникушина, в живописи *А. А. Дейнеки* и *Б. В. Иогансона, А. А. Пластова* и Ю. И. Пименова, *П. Д. Корина* и С. А. Чуйкова, Г. М. Коржева, Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльникова и многих других мастеров.

Для произведений социалистического реализма характерна тесная связь с жизнью, с современностью, отражение закономерного и передового в социальном развитии через неповторимые, индивидуализированные образы людей и событий. Реалистическое отражение жизни обретает в этом искусстве новые черты, связанные с более глубоким и широким охватом действительности, раскрытием многогранных связей личности и общества и, главное, с отражением жизни не только в ее прошлом и настоящем, но и в ведущих тенденциях ее развития, в ее устремленности к будущему. В этом существо революционной романтики социалистического реализма, его исторического жизнеутверждающего оптимизма.

Для искусства социалистического реализма характерен новый тип положительного героя — созидателя, активного борца за совершенствование общественной жизни. Вместе с тем искусство социалистического реализма, показывая недостатки, негативные тенденции, противоречия действительности, помогает народу в его борьбе за укрепление и развитие нового общества, за мир и сотрудничество между народами. В страстном утверждении нового, прекрасного, в гневном отрицании старого, отжившего, в определенности идейно-эстетической позиции художника выражается гражданский пафос, коммунистическая партийность его творчества.

Искусство социалистического реализма все больше распространяется и укрепляется в творчестве художников социалистических стран, а также в творчестве выдающихся прогрессивных художников капиталистического мира. Это искусство развивается и завоевывает новые рубежи в борьбе с буржуазной идеологией и *модернизмом,* принижающим и разрушающим образ человека, ведущим к распаду художественной формы, оно идет в первых рядах развития мировой прогрессивной художественной культуры, завоевывает все больший авторитет и любовь у трудящихся всего мира.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН ИСКУССТВО

В результате разгрома фашизма во второй мировой войне 1939—1945 гг., свершения революционных социалистических преобразований ряд государств Европы и Азии вступил на

путь социалистического развития. За сравнительно короткий срок своего существования эти государства, скрепленные дружескими узами всестороннего сотрудничества, опираясь на опыт строительства социализма в СССР и пользуясь его поддержкой, достигли больших успехов во всех областях культурной жизни.

При всех различиях, связанных с национальными художественными традициями, искусству этих стран присущи идеологическое единство, которое лежит в его основе, идеи мира и гуманизма, международного сотрудничества и прогресса. И в то же время их искусство не утратило своих национальных особенностей, тех специфических черт, которые слагались на протяжении веков и были неразрывно связаны с традициями национального искусства. Обмен творческим опытом с искусством Советского Союза и других братских стран обогащает искусство каждой из социалистических стран, поднимает его на новую, высшую ступень развития, помогает в борьбе за становление метода *социалистического реализма*. Велико значение деятелей старшего поколения, сумевших сохранить верность реализму и передать основы мастерства своим преемникам — художникам последующих поколений.

Процесс развития искусства в социалистических странах происходит по-разному. Но основные его тенденции ясно определились — искусство этих стран обращено к народу, воспевает созидательный труд строителей нового мира. Художники поднимают тему революционной борьбы, раскрывают образы героев славного исторического прошлого и наших современников. Искусство социалистических стран опирается на традиции прогрессивного, демократического искусства предшествующего периода, на традиции мирового современного реалистического искусства, и в первую очередь искусства социалистического реализма.

Сплоченные едиными устремлениями, художники стран социализма своим искусством ведут непримиримую идеологическую борьбу с лагерем империализма и реакции. Мощной демонстрацией единства идейно-эстетических принципов стали выставки художников стран социализма в Москве, Софии и в столицах других социалистических стран.

За годы народной власти произошли коренные изменения в области культуры. Перед освобожденными народами открылись неограниченные возможности проявления всех творческих способностей. Вместо отдельных меценатов, покровителей искусства, заказчиком художника стал народ, кровно заинтересованный в развитии искусства. Коммунистические и рабочие партии и народные правительства создали все условия для всестороннего развития искусства. Творчество мастеров социалистических стран получило широкое признание во всем мире. Некоторые из них стали почетными членами *Академии художеств СССР*.

Невиданный размах в странах социализма получило *монументальное искусство*. Главная его задача — создание городских памятников и скульптурно-архитектурных ансамблей, увековечивающих подвиги народных героев, отдавших жизнь в национально-освободительных войнах и в борьбе с фашизмом, и мужество советских солдат-освободителей. Наряду с монументальным развивается станковое, а также все виды декоративно-прикладного искусства.

В изобразительном искусстве Народной Социалистической Республики Албании развивается реалистическое направление. В живописи получили развитие различные жанры: исторический, бытовой, портрет, пейзаж. В 40-х гг. появились первые произведения графики (карикатура, книжная иллюстрация, плакат). Скульпторы выступили с портретами, жанровыми композициями, монументальной скульптурой. Устремление к созданию искусства, связанного с задачами народного строительства, проявляется в творчестве скульптора Одисе Паскали (р. 1903), живописца Наджмедина Займи (р. 1916) и др.

Помолодела, преобразилась за годы народной власти Народная Республика Болгария. По всей стране выросли ансамбли нового типа, промышленные, жилые, курортные комплексы, среди которых славятся «Солнечный берег» и «Золотые пески» на Черноморском побережье. Воздвигнуты памятники борцам за освобождение Болгарии в Софии, Видине, Габрове, Пловдиве. Незабываем монумент в честь Советской Армии в Софии (1954), созданный коллективом скульпторов и архитекторов: Марой Георгиевой (р. 1905), Ваской Емануиловой (р. 1905), Иваном Лазаровым (1890—1952), Иваном Фуневым (р. 1900), Любомиром Далчевым (р. 1902) и другими. На фоне горных хребтов Витоши вырисовываются фигуры главной группы: советского воина, болгарского рабочего и крестьянки с ребенком на руках. Монумент утверждает идею нерушимой дружбы между народами Болгарии и Советского Союза, дружбы, скрепленной совместно пролитой кровью в борьбе с иноземными завоевателями. Эту идею утверждает и памятник советскому воину-освободителю, воздвигнутый в 1955—1957 гг. на одном из холмов города Пловдива скульптором Василом Радославовым (1908—1969). Болгарский народ любовно называет памятник «Алеша».



З. Бояджиев. 9 сентября 1944 года в Брезово. 1945. Холст, масло. Национальная художественная галерея. София. НРБ.

К темам антифашистской борьбы обращаются живописцы и графики. Драматичны образы мужественных и стойких партизан, ведущих неравную борьбу с врагами, — героев картин «Расстрел» (1954) и «Партизанская песня» (1959) Илии Петрова (1903—1975). Тонко раскрывает внутренний мир борцов Сопротивления Светлин Русев (р. 1933). Проникновенны и романтичны образы партизан созданные Стояном Веневым (р. 1904). Художник выступает продолжателем традиционной в болгарской живописи крестьянской темы. В его картинах на темы современной жизни, свободного труда («Веселый год», 1957; «Первый трактор», 1962) проявляется дар доброго и меткого юмориста. Современность, героическую и светлую, утверждает Владимир Димитров-Майстора (1882—1960). Удивительны по гармоничности и цветовой насыщенности его картины, воспевающие тружеников, буйное цветение фруктовых садов, обилие урожаев в родном Кюстендиле. Его картина «Болгарская девушка» (1952) — поэтическое воплощение красоты и молодости свободной Болгарии. Плодотворно работают над воссозданием образов своих современников мастер психологического портрета Дечко Узунов (р. 1899), художники Лиляна Русева, Калина Тасева и другие.

Один из крупнейших памятников, установленных в Венгерской Народной Республике, — монумент Освобождения на горе Геллерт в Будапеште (1947). Автор его — Жигмонд Кишфалуди-Штробль (1884—1975). Памятник возвышается над Дунаем, среди парка, и виден из разных районов города. Венчает ансамбль фигура женщины с пальмовой ветвью в поднятых руках, олицетворяющая свободу и мир. Расположенные у постамента аллегорические статуи посвящены героической борьбе народа за свободу. Здесь же находится статуя советского воина-освободителя. К 20-летию Венгерской Народной Республики этот ансамбль дополнился новыми скульптурами на темы современности, установленными в парке по другую сторону холма. В это же время был возведен памятник Освобождения в городе Шальготарьяне (1967) Йожефом Шомодьи (р. 1916). Идея памятника — молодость и мир — нашла выражение в образах девушек, выпускающих в небо голубей. В Будапеште Иштваном Кишем (р. 1927) установлен памятник объединению Буды и Пешта (1973).

Очень современны жизнеутверждающие образы молодежи, созданные Йенё Кереньи (р. 1908) в скульптурной группе «Демонстранты» (1953), в монументальных рельефах, украшающих здания вокзала в Дьёре (1955) и общежития медиков в Будапеште (1965). Современная жизнь родной страны привлекает живописцев и графиков: Энде Домановского (1907—1974) — автора многих картин и монументальных росписей; Шандора Эка (р. 1902), разрабатывающего также темы революционной борьбы венгерского народа («Кровавый четверг. Демонстрация 1912 года», 1956; «Будем строить», 1970); Кароя Раслера (р. 1925), увлеченного искусством цирка. Далеко за пределами страны известно своеобразное искусство мастера-керамиста Маргит Ковач.

Искусство Социалистической Республики Вьетнам тесно связано с борь-

Ж. Кишфалуди-Штробль. Монумент Освобождения на горе Геллерт. 1947. Бронза и другие материалы. Будапешт. ВНР.



Чан Донг Лыонг. Молодость. 1958. Акварель на шелке. СРВ. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.



бой народа за свободу и независимость родины. Используя богатый опыт народных мастеров, художники Вьетнама еще в 30-е гг. создали новую технику живописи — станковую лаковую живопись (ранее лаковая живопись использовалась для украшения различных изделий). На специально приготовленных досках пишут лаковыми красками, добавляя золото, серебро и инкрустацию яичной скорлупой. Художники Нгуен Ван Ти (р. 1918), Фаи Ке Ан (р. 1923), Ле Куок Лок (р. 1918) создали реалистические картины, рассказывающие об успехах народа, о его многолетней борьбе за независимость. Продолжает развиваться и традиционная живопись на шелке, напоминающая акварель. Художница Ван Тхи Ха (р. 1923) написала в 1972 г. на шелке картину «На ткацкой фабрике», изобразив работающих женщин. Многие художники пишут картины маслом. Так, героиня картины художника Чан Ван Кана (р. 1910) «Боец берегового ополчения» (1961) — девушка-боец, стоящая на страже морского побережья. Интересны работы художников-графиков, работающих в области гравюры на дереве и линолеуме, политического плаката.

Скульпторы Социалистической Республики Вьетнам Чан Ван Лам (р. 1915), Зьен Минь Тяу (р. 1919), так же как и живописцы, создали образы героев национально-освободительной борьбы.

Провал американской агрессии против вьетнамского народа, освобождение Южного Вьетнама и воссоединение страны создали благоприятные условия для дальнейшего развития искусства в СРВ.

Активная социальная направленность, партийность и народность отличают современное искусство Германской Демократической Республики. Прогрессивные немецкие художники старшего поколения, чье творчество сформировалось еще в период борьбы с фашизмом, после установления народной власти приняли активное участие в создании новой культуры и искусства, в искоренении мрачного наследия фашистской идеологии и последствий войны. Это Макс Лингнер (1888—1959) — интернационалист и публицист, вынужденный до установления республики долгие годы жить в эмиграции; это Ханс Грундиг (1901—1958) и Леа Грундиг (1906—1977); Отто Нагель (1897—1967), один из инициаторов установления дружеских контактов между немецкими и советскими художниками еще в 1920-х гг. Его картины «Новая учительница», «Молодой строитель-каменщик» рассказывают о трудящихся свободной Германии. Большое влияние на формирование послевоенного немецкого искусства оказало творчество страстной и мужественной Кете Кольвиц (1867—1945; см. *Западноевропейское искусство XVII—XX вв.*).

В память о высоком героизме и несломленном мужестве борцов-антифашистов были созданы мемориальные ансамбли, возведенные на местах бывших концентрационных лагерей смерти — Бухенвальда, Заксенхаузена, Равенсбрюка. Особенно впечатляющ масштабный



Ф. Кремер. Монумент борцам Сопротивления фашизму в Бухенвальде. (Фрагмент). Открыт в 1959 г. Бронза. ГДР.



Скульптор Х. Х. Сикре, архитектор А. Меса. Памятник Хосе Марти в Гаване (фрагмент). 1943 — начало 1960-х гг. Республика Куба.

по размаху мемориал на месте концлагеря Бухенвальд — «Монумент борцам Сопротивления фашизму в Бухенвальде» (1952—1958). В едином комплексе здесь объединены творения архитекторов и полные драматизма и психологической глубины художественные образы скульпторов, стихи Иоганнеса Бехера и звон колоколов на башне, документы и вещественные свидетельства прошлого. Автор центральной многофигурной композиции — скульптор Фриц Кремер (р. 1906). Памятник Кремера состоит из одиннадцати фигур. Это истощенные и изнуренные узники лагеря смерти, которые предпочли умереть в борьбе, чем жить в неволе, и подняли восстание. Несокрушимая воля к победе написана на лицах восставших.

Среди крупных мастеров станковой скульптуры Вальтер Арнольд, Тео Бальден и другие.

Развитию современной науки посвятил многие свои монументальные росписи Вальтер Вомака (р. 1925). В росписях, созданных им при оформлении Университета имени Гумбольдта, наряду с выдающимися немецкими учеными изображен и первый космонавт Земли Юрий Гагарин (1962). Тему борьбы с фашизмом и империалистической реакцией раскрывают в своем творчестве живописцы Вилли Зитте (р. 1921) и Бернхард Хайзиг (р. 1925). Страстным протестом против преступлений американской военщины во Вьетнаме проникнута картина Зитте «Сонгми» (1970). Глубокая человечность, виртуозная отточенность исполнения отличают графику Вернера Клемке (р. 1917), а также его театральные декорации и костюмы. Особое место в творчестве Клемке занимают иллюстрации к сказкам братьев Гримм и Ханса Кристиана Андерсена, повестям Жюля Верна и Марка Твена. Он создал проникновенный образ В. И. Ленина к поэме В. В. Маяковского. Вольфганг Маттойер (р. 1927) одну из своих работ — «Начало» (1971) — посвятил труду людей, строящих новую жизнь в ГДР.

Дальнейшее развитие после образования Китайской Народной Республики получила национальная живопись гохуа, которая исполняется на шелке или мягкой пористой бумаге прозрачными водяными красками и тушью. Крупнейшим художником, работавшим в национальной традиции, был Ци Байши (1860—1957). Если живописцы прошлого создавали пейзажи в мастерских на основе своих впечатлений, то современные художники, путешествуя по стране, запечатлевают живописные места природы. К их числу принадлежит Ли Кэжань (р. 1907). Получила широкое развитие и масляная живопись, появившаяся в Китае только в конце XIX в. Одним из первых живописцев, внедривших в Китае масляную живопись, был Сюй Бэйхун (1895—1953), стремившийся сочетать достоинства гохуа и европейской манеры исполнения. Его кисти принадлежат правдивые портреты рабочих и деятелей искусства. Реалистические традиции Сюй Бэйхуна продолжил в своем творчестве Цзян Чжаохэ («Беженцы», 1943). Развитию графики в народном Китае способствовали Ли Хуа, Гу Юань, Ли Цюнь. Гравюры Гу Юаня посвящены жизни китайских крестьян.

Китайские скульпторы создали образы партизан, рабочих и исторических деятелей. Скульптор Лю Кайцюй (р. 1904) в барельефах Памятника героям революции, воздвигнутого в 1953—1958 гг. в Пекине, отразил борьбу народа за независимость родины, а скульптор Хуан Лишао (р. 1927) в фигуре Ли Сючэна, вождя крестьянской войны (известной в истории как восстание тайпинов),



Сюй Бэйхун. Конь на лугу. КНР. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.



Чхве Бен Чхуль. Утро на пастбище в Чансоне. 1963. Живопись чосонхва. Музей национального искусства. Пхеньян. КНДР.

с большой выразительностью показал духовную силу героя, его волю и мужество.

В 1950-е гг. большого подъема достигла графика, испытавшая влияние советских художников. Китайские мастера запечатлели социально-политические изменения в жизни трудящихся масс.

Годы «культурной революции» были периодом упадка китайского изобразительного искусства.

В первые же годы после освобождения от колониального режима и создания Корейской Народно-Демократической Республики в произведениях корейских художников и скульпторов наблюдалось стремление к укреплению прогрессивных национальных традиций искусства. Была возрождена национальная живопись чосонхва, т. е. живопись на шелке или бумаге водяными красками и тушью. Часто художники создают произведения в технике чосонхва на створках ширм, служащих украшением комнат. В настоящее время многие живописцы пишут картины масляными красками на холсте, эта техника стала известна в Корее в начале XX в. Произведения современных художников КНДР живо и реалистично показывают преобразования в жизни республики, трудовые подвиги народа. Тема героической борьбы народа за независимость родины в 1950—1953 гг. волнует многих художников КНДР. Романтическое по своему характеру произведение Ли Чхона (р. 1940) «Дед на реке Нактонган», написанное в 1966 г. в технике чосонхва, рассказывает о героическом подвиге старика-крестьянина, который в дни сражений перевозил в своей лодке солдат, пробиваясь в зарослях реки, пылающей от взрывов снарядов. Художники воспевают красоту родной природы. Свежестью цвета, романтикой проникнут пейзаж Кима Менгу (р. 1922) «Небесное озеро на горе Пэктусан» (1970).

Значительные успехи можно наблюдать и в становлении скульптуры в КНДР. Коллективом ведущих скульпторов в 1961 г. в Пхеньяне был сооружен монумент «Чхоллима» («Конь, опережающий время»), олицетворяющий успехи народа в труде. В декоративно-прикладном искусстве больших успехов достигли мастера лаковой миниатюры, художественной вышивки.

Победа в 1959 г. народной революции на Кубе привела к образованию Республики Куба. Это была первая страна американского континента, вступившая на путь социалистического развития. Активно включились в общественную жизнь страны скульпторы Хуан Хосе Сикре (р. 1898), Теодоро Рамос Бланко (р. 1902). Художник Кармело Гонсалес (р. 1920) создал мастерскую плаката, где работают такие талантливые мастера, как Р. Кинтана (р. 1927) и О. Янес (р. 1926). О. Янес написал портрет латиноамериканского революционера, одного из руководителей кубинской революции 1959 г. Эрнесто (Че) Гевара (1974). Интересные произведения живописи и графики созданы также А. Арменторосом (р. 1907), С. Кабрерой Морено (р. 1923; «Сельский триптих», 1960). Темы революции, новой жизни народа нашли свое отражение в творчестве Адихио Бенитеса (р. 1924). Луис Мигель Вальдес (р. 1949) создал замечательные портреты руководителей и героев кубинской революции Фиделя Кастро и Эрнесто (Че) Гевара («Че и Фидель», 1975) и чилийского президента Сальвадора Альенде (1975).

С декабря 1975 г. начался новый этап в развитии искусства Лаосской Народно-Демократической Республики.



Г. Одон. День скотовода. 1970-е гг. Холст, масло. Музей изобразительных искусств. Улан-Батор. МНР.



К. Дуниковский. Памятник силезским повстанцам на горе св. Анны близ Катовице. 1949—1952. Камень. ПНР.

Тема социалистического строительства находит отражение в традиционной для лаосского искусства станковой живописи по лаку, а также в масляной живописи и скульптуре. Возрождаются традиции народной резьбы на дверях и ставнях, декоративной живописи, ткачества, обработки металла.

В живописи Монгольской Народной Республики существуют одновременно два направления. Художники, придерживающиеся национальной традиционной техники живописи, пишут картины на полотне густыми красками типа гуаши, часто с дополнением золота. Они не применяют светотени, а используют лишь выразительность линий и цветовых пятен. Эта техника живописи называется монгол-зураг.

Первым большим национальным художником Монголии был Балдуугийн Шарав (1869—1939). Его считают отцом современной монгольской живописи. Шарав приветствовал Великую Октябрьскую социалистическую революцию и одним из первых написал портрет В. И. Ленина (1922). В настоящее время многие молодые художники осваивают приемы традиционной живописи монгол-зураг. Прославленный художник Уржингийн Ядамсурэн (р. 1905) очень живо написал в этой технике народного сказителя (1958), а Адъягийн Сэнгэцохио (р. 1917) выполнил в 1962 г. портрет Шарава.

Второе, не менее значительное направление — станковая живопись маслом. В своих полотнах художники отражают те большие перемены, которые происходят в жизни монгольского народа. Образы пастухов, отважных укротителей коней, доярок нашли живое воплощение в творчестве Очирына Цэвэгжава (1916—1975) и известного художника Нямосорына Цултэма (р. 1923; «Гуртовщица», 1968; «Ю. Цеденбал среди скотоводов», 1975). В своей картине «Дорога» (1971) он раскрывает своеобразную красоту степного пейзажа, овеянного поэзией безграничного простора и тишины. Дагдангийн Амгалан (р. 1933) и Содомын Нацагдорж (1928—1973) создают станковые эстампы, плакаты, книжные иллюстрации.

Работы монгольских скульпторов отличаются непосредственностью и свежестью восприятия. Герои Дамдингийна Дамдима (р. 1928) — простые люди МНР. Интересны работы скульптора-самоучки Нямына Жамба (р. 1910), который с поразительной правдивостью передает укрощение диких коней.

Великий трудовой подвиг совершили строители, архитекторы, художники, скульпторы, ученые Польской Народной Республики, возродившие после войны из руин и пепла Варшаву, а также Гданьск и ряд других городов. Они не только построили новые здания, но и с большой любовью воссоздали основные историко-культурные сооружения в их первоначальном виде. Работы по восстановлению разрушенных фашистами городов развернулись по всей стране. С особым подъемом и размахом героический дух эпохи выразил в своих послевоенных работах скульптор Ксаверий Дуниковский (1875—1964). Он принимал участие в восстановлении Вавельского замка в Кракове, создал монумент Освобождения в Ольштыне (1949—1955), памятник силезским повстанцам на горе св. Анны близ Катовице (1949—1952).

К 20-летней годовщине народной власти на Театральной площади в Варшаве возведен «Памятник героям Варшавы. 1939—1945» (1964), который иначе называют «Варшавская Нике». Автор его Мариан Конечный (р. 1930). Им же создан памятник В. И. Ленину.



К. Баба. Отдых в поле. 1954. Холст, масло. Музей искусств Социалистической Республики Румынии. Бухарест. СРР.

Широкую известность завоевал польский плакат, ставший одним из важнейших видов идеологического оружия в борьбе за построение социализма в Польше.

С именем Тадеуша Трепковского (1914—1954), одного из признанных мастеров политического плаката, связывается понятие школы польского плаката. В гневном антивоенном плакате «Нет!» (1952) художник протестует против бомбы, сеющей смерть и разрушение. Символом мира и трудового подъема освобожденного народа стал его плакат «Варшава» (1952), на котором изображены: белый голубь, строительный кран и четкие буквы, слагающиеся в слово «Варшава».

Особого размаха в Социалистической Республике Румынии достигло строительство новых общественных зданий, промышленных и курортных центров. Громады курортных корпусов разных форм и размеров выросли по Черноморскому побережью Румынии, образуя ансамбли, включающие произведения скульптуры, мозаики, росписи.

Преобразился древний Бухарест. Особенно красивы архитектурный ансамбль зданий газеты «Скынтейя», новый центр Бухареста с высотными зданиями. Разнообразны памятники столицы. Среди них масштабный и строгий памятник В. И. Ленину (1960) Бориса Караджи (р. 1906). Гармоничен и полон поэзии памятник композитору Дж. Энеску (1959) Йона Жали (р. 1887), последовательно отстаивающего принципы реализма в румынской пластике. Жаля создал памятники выдающимся деятелям румынской истории (Штефану Великому, 1973), труженикам современной Румынии.

Румынские трудящиеся, и прежде всего крестьяне,— главные герои картин художника Корнелиу Бабы (р. 1906), одного из самых интересных колористов современной живописи. Его мощное, глубоко идейное, реалистическое искусство раскрывает мир румынского крестьянина-труженика с его радостями, надеждами, переживаниями. Картины «Отдых в поле» (1954) и «Крестьяне» (1958) написаны широкими пастозными мазками. Сумрачные и насыщенные колористические гармонии подчеркивают сложную гамму чувств героев и самой жизни в ее многообразии. Среди созданных им портретов привлекают глубиной психологических характеристик портреты Михаила Садовяну (1953) — писателя, чьи произведения иллюстрировал художник, актрисы Лучии Стурдзы-Буландры (1953), поэта Тудора Аргези (1963).

Многообразные темы современности воплощены в гравюрах Белы Ги Сабо (р. 1905).

Значительных успехов достигли мастера Чехословацкой Социалистической Республики. Тема советско-чехословацкой дружбы нашла волнующее претворение в выразительной скульптурной группе «Братание» (1947—1950) Карела Покорного



Я. Кулих. Скульптурная группа памятника павшим советским воинам на перевале Дукля (фрагмент). 1960—1964. Гидроналий. ЧССР.



И. Генералич. Рубка сучьев в лесу. 1961. Стекло, масло. СФРЮ.

(1891—1962), который сумел передать чувства братской дружбы, родства между советским солдатом-освободителем и чешскими крестьянами. Романтической взволнованностью и лиризмом овеян созданный им образ писательницы Божены Немцовой (памятник на Славянском острове в Праге, 1954). Вместе с коллективом выдающихся архитекторов, скульпторов и живописцев создал Покорный Национальный памятник освобождения на горе Витков в Праге. Он автор скульптурной группы «Победа» (1956). Здесь же в зале Советской Армии размещены мозаики Владимира Сихры (1903—1963). Ворота этого величественного комплекса оформил талантливый скульптор Йозеф Малейовский (р. 1914) рельефом «Словацкое национальное восстание» (1958). Глубина замысла, масштабность, суровый драматизм отличают памятники павшим воинам Советской Армии (1960) в Братиславе, над которыми работали крупнейшие словацкие ваятели: Рудольф Прибиш (р. 1913), Йозеф Костка (р. 1912), Ян Кулих (р. 1930), Александр Тризуляк (р. 1921), Тибор Бартфай (р. 1922) и Ладислав Снопек (р. 1919).

Драматичны и значительны скульптурные образы словацкого ваятеля Яна Кулиха, автора памятника павшим советским воинам на перевале Дукля (1960—1964). В общественных дворцах в Праге Адольфом Забранским (р. 1909) выполнены в технике сграффито монументальные настенные композиции «С Советским Союзом на вечные времена» (1951) и «В память освобождения» (1954—1955). Их стремительные ритмы передают праздничный подъем, радость освобожденного народа.

Поэзию и неповторимый облик родного города передает в пейзаже «Прага зимой» (1958) Ян Славичек (1900—1970), который все свое искусство посвятил Праге. Своеобразным мастером индустриального пейзажа является чешский художник Франтишек Гросс (р. 1909).

Высокий профессиональный уровень присущ чехословацким мастерам графики. Ясность гуманистического восприятия, чеканность формы, артистизм линий отличают графику Макса Швабинского (1873—1962). Глубоко вошел в сознание народа созданный им образ национального героя Чехословакии Юлиуса Фучика (1950), молодого, вдохновенного, бесстрашного. Образы целеустремленных, суровых борцов за свободу народа созданы Винцентом Гложником (р. 1919). На тему современности художник выполнил цикл литографий «Конституция ЧССР» (1961).

С большой любовью работают художники-графики над оформлением книги. Так, остроумные, живые, выполненные в форме гротеска, граничащего с карикатурой, иллюстрации Йозефа Лады (1887—1957) к бессмертному «Бравому солдату Швейку» Я. Гашека соответствуют своеобразию стиля книги, раскрывают замысел писателя. Великолепным иллюстратором был Иржи Трнка (1912—1969); международное признание получили его мультипликационные фильмы.

Всемирную славу искусству Социалистической Федеративной Республики Югославии принес скульптор Иван Мештрович (1883—1962). Он автор многих прекрасных монументов, и в том числе памятника Неизвестному солдату, воздвигнуто-

го на горе Авала около Белграда. В традициях реалистического искусства работал талантливый ученик Мештровича Антун Августинчич (1900—1979). Поразителен размах исполненного им памятника Советской Армии (1945—1947) в Батина-Скела. Венчает его статуя Победы — величавой женщины со строгим прекрасным лицом, с поднятой вверх рукой, держащей меч. Весь ее облик утверждает торжество победы народа. Рельефы монумента рассказывают о совместной борьбе югославских и советских воинов против фашистских захватчиков.

Национально-реалистические традиции играли важную роль в изобразительном искусстве Югославии в первые годы после установления народной власти. Антифашистской борьбе были посвящены живопись и графика Джордже Андреевича-Куна (1904—1964). Развивалось творчество крестьянских художников-самоучек (Иван Генералич, р. 1914, и другие). Несмотря на наличие различных модернистских направлений, развивается реалистическое искусство, связанное с гуманистическими традициями.

С конца 50-х гг. в искусстве некоторых социалистических стран усилилось влияние модернистских течений. Однако эти формалистические эксперименты не находят понимания и поддержки народа, которому близко творчество художников-реалистов, обращающихся в своих произведениях к современной действительности, событиям национальной истории, освободительной и революционной борьбы.

Искусство стран социализма во главе с советским искусством служит надежным оплотом художественного прогресса всего мира.

СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

В 1901 г. ряд московских и петербургских живописцев из Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*) и из объединения «*Мир искусства*» устроили совместную «Выставку 36 художников». Выставка показала некоторую творческую общность участников, что подало мысль создать художественную группировку — Союз русских художников. По инициативе ряда художников Союз возникает в 1903 г. Из наиболее известных мастеров, вошедших в новое объединение, стоит назвать таких, как А. Е. Архипов, А. М. и В. М. Васнецовы, С. А. Виноградов, С. Ю. Жуковский, С. В. Иванов, К. А. Коровин, Н. П. Крымов, С. В. Малютин, Л. О. Пастернак, П. И. Петровичев, А. С. Степанов, Л. В. Туржанский и К. Ф. Юон. Для многих из этих мастеров характерно увлечение импрессионистическим пленэром, сочетавшимся с традициями реалистического искусства XIX в., в первую очередь с традициями Товарищества передвижных выставок. Предпочитаемыми жанрами были пейзаж, портрет и бытовой жанр, причем именно пейзаж наиболее последовательно выражал творческие устремления большинства живописцев. Многие из них проявляли интерес к поэтическому истолкованию мотивов природы («пейзаж настроения»). Однако в Союзе русских художников не было единства, многие мастера тяготели к стилизаторству, использовали приемы стиля *модерн*. Это не могло не привести к серьезным разногласиям внутри общества, а затем и к его расколу. В 1910 г. из Союза русских художников вышла группа петербургских мастеров, которые возродили объединение «Мир искусства».

За период своего существования (до 1923 г.) Союз русских художников организовал 18 выставок в Москве, Петрограде, Киеве и Казани. После 1923 г. ряд членов этого объединения перешли в АХРР и ОХР.

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР

Союз художников СССР — общественная творческая организация, объединяющая советских художников и искусствоведов. Союзы советских художников в союзных и автономных республиках, краях, областях, городах начали создаваться на основе постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Это постановление ликвидировало ранее существовавшие объединения художников и устранило разобщенность между ними, создало условия для консолидации всех творческих сил мастеров советского искусства на единой базе творческого метода *социалистического реализма*. Создание союзов советских художников позволило уже в 1930-х годах провести ряд крупных художественных выставок (см. *Выставки художественные*). Укрепилась связь художников с жизнью, с народом, стала традицией работа художников на стройках, предприятиях, в колхозах и совхозах, в армейских частях. В годы Великой Отечественной войны художники активно работали на фронте и в тылу, укрепляя своим искусством веру в победу над фашизмом. В послевоенные годы сложилась система всесоюзных, республиканских, зональных, областных, краевых, город-

ских выставок. В 1957 г. был создан единый Союз художников СССР.

За полвека, прошедшие со времени опубликования постановления ЦК ВКП(б), Союз художников вырос в многотысячную организацию, куда входят живописцы, скульпторы, графики, плакатисты, художники театра, кино и телевидения, мастера монументального, декоративно-прикладного искусства, художественного конструирования. В Союз принимаются и зарекомендовавшие себя творческими удачами художники, работающие в промышленности, мастера народного искусства. Членами Союза могут стать также художественные критики, теоретики и историки искусства. В систему Союза художников СССР входят союзы художников союзных и автономных республик, краев и областей, ряда крупных городов.

Задачей Союза художников СССР является содействие художникам в создании высокохудожественных произведений, воспитывающих в духе коммунистических идей. Союз ведет работу по повышению идейно-политического уровня и профессионального мастерства своих членов, по популяризации их творчества, устраивает выставки, проводит совещания и конференции, организует и финансирует творческую деятельность. В его ведении находятся Дирекция выставок, Центральная учебно-экспериментальная студия, коллектив художников «Агитплакат», Художественный фонд СССР, издательство «Советский художник», печатные органы — журналы «Искусство» (совместно с Министерством культуры СССР и Академией художеств СССР), «Творчество», «Декоративное искусство СССР». Крупнейший из республиканских союзов — Союз художников РСФСР имеет издательство «Художник РСФСР», издает журнал «Художник». Художественные журналы издаются и другими республиканскими союзами. Творческая молодежь входит в объединения молодых художников и искусствоведов.

В 1968 г. Союз художников СССР за большие заслуги в развитии советского изобразительного искусства был награжден орденом Ленина.

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Период развития культуры и искусства Западной Европы со времени падения Западной Римской империи (V в.) до начала эпохи *Возрождения* (XV в.) впервые был назван «средним веком» итальянскими писателями-гуманистами. Они считали это время диким и варварским в противоположность античности и культуре их времени. Позднее ученые пересмотрели эту негативную оценку. Подробное изучение художественных памятников, документов, произведений литературы позволило сделать вывод, что средневековое искусство было важным и значительным этапом в развитии мировой культуры.

В истории западноевропейского искусства средних веков принято различать три периода — искусство раннего средневековья (V—IX вв.), *романское* искусство и *готику*. Последние два названия имеют условный характер. Романскими (от латинского слова «Рома» — «Рим») археологи XIX в. назвали постройки

Одо из Меца. Интерьер дворцовой капеллы в Ахене. Ок. 798—805.



X—XII вв., в которых они нашли черты сходства с римской архитектурой, впоследствии так стали называть искусство эпохи в целом. Готическим первоначально именовали все средневековое искусство. Итальянские гуманисты считали его порождением готов, в начале V в. разграбивших Рим. Когда появился термин «романское искусство», под готикой стали понимать произведения архитектуры, скульптуры и живописи середины XII—XV вв., которые отличались от предшествующих ярко выраженным своеобразием.

Эпоха раннего средневековья — время формирования новой культуры, которая создавалась на территории Европы пришлыми племенами. Римляне называли их варварами. Разгромив некогда могучий Рим, варварские народы образовали на территории завоеванной империи свои королевства. Новые властители



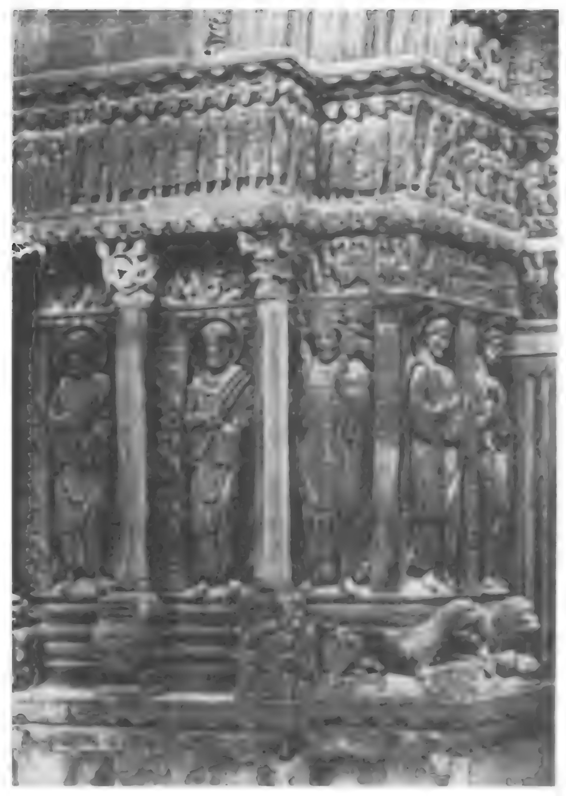
Церковь в Паре-ле-Мониаль. Ок. 1100. Франция.

Европы не умели столь искусно, как римляне, строить каменные здания, крайне редко и весьма условно изображали в искусстве человека. Гораздо ближе был им мир фантастических животных и сложный узор орнаментов, которыми они украшали изделия из металла, дерева, кости, детали одежды, оружие, обрядовую утварь.

Первоначально завоеватели привлекали строителей и художников, живших на завоеванных ими землях, однако навыки высокого строительного мастерства постепенно утрачивались, орнамент грозил навсегда вытеснить античные традиции изображения человека.

По мере того как в Европе складывались феодальные отношения, усиливалась центральная власть, мысль о могуществе и величии Древнего Рима влекла к себе правителей новых государств, мечтавших о славе римских цезарей. Франкский король Карл Великий, создатель огромной державы, стремясь окружить свою власть величием и блеском, короновался в Риме и старался возродить при своем дворе традиции римской культуры. В резиденции Карла в Ахене был построен дворец и рядом с ним — дворцовая церковь — капелла. Она хорошо сохранилась. Образцом для нее послужила церковь Сан-Витале в Равенне, откуда были привезены установленные в капелле мраморные колонны. Но в целом создание франкского зодчего тяжелее и массивнее византийского храма.

Культовые постройки преобладали среди каменной архитектуры эпохи Каролингов (так называют династию франкских королей, виднейшим представителем которой был Карл Великий). Это было связано с той особой ролью.


Фигуры апостолов. Фрагмент скульптурного убранства фасада церкви св. Трофима в Арле. Ок. 1180—1200. Франция.

какую играла в жизни средневекового общества церковь. Крупнейший феодальный собственник, она оправдывала своим учением существующий строй и, как главный заказчик художественных произведений, властно направляла в своих интересах развитие искусства. Под ее влиянием стали складываться строгие правила изображения священных сюжетов, обязательные для каждого художника.

Каролингские церкви и дворцы украшались росписями и мозаиками, встречались в храмах и скульптурные изображения. Однако многие памятники погибли, и судить о творчестве каролингских художников мы можем лишь по дошедшим до нас резным пластинкам слоновой кости, ювелирным изделиям, драгоценным окладам рукописных книг и главным образом по иллюстрациям в этих книгах — миниатюрам. Книги в раннем средневековье были редкостью. Они создавались по заказам императоров, крупных феодалов, епископов и настоятелей монастырей в специальных мастерских — скрипториях. В каролингскую эпоху скриптории существовали при королевском дворе и при крупных церковных центрах. В отличие от своих предшественников, художники VIII—IX вв. внимательно изучали произведения римских и византийских мастеров и многому научились у них. Главным элементом оформления в книгах стали сюжетные миниатюры с изображением действующих лиц, пейзажей, архитектурного фона (см. *Миниатюра*).

В романскую эпоху ведущую роль в художественном творчестве играла архитектура. К XI в. обширное каменное строительство развернулось по всей Европе. При сооружении каменных зданий средневековые зодчие столкнулись с рядом технических трудностей, в частности при возведении перекрытий: деревянные балки и потолки часто горели, каменные же конструкции — арки, купола, своды — имели полукруглые очертания и, подобно натянутому луку, как бы стремились раздвинуть стены постройки в стороны. Стремясь избежать этого, романские зодчие делали очень толстые стены и массивные столбы и опоры.

В раздробленной, враждующей Европе X—XII вв. главными видами архитектурных сооружений были рыцарский замок, монастырский ансамбль и храм. В эпоху междоусобиц и войн каменные здания служили защитой от нападений. Поэтому романские постройки очень похожи на крепость: у них массивные стены, узкие окна, высокие башни.

Романское искусство наиболее ярко раскрылось в архитектуре церковных зданий, их живописном и скульптурном украшении. Романскому храму присуща суровая, мужественная красота, его отличает внушительность и торжественная мощь. В Западной Европе церкви имели вытянутую среднюю часть. Внутри это помещение делилось рядами опор, столбов или чаще аркад на более узкие продольные залы — нефы. С западной стороны, где находился вход, его обрамляли или увенчивали башни; в восточной части помещалось святилище храма — алтарь. Его отмечала специальная ниша — апсида. Алтарной части церкви предшествовал поперечный неф. Удаленность от входа ярко освещенного алтаря, путь к которому лежал через сумеречный неф, подчеркивала дистанцию, которая, как тогда верили, будто бы отделяет человека от бога.

Внутри романские церкви были расписаны фресками, снаружи украшались ярко раскрашенными рельефами на библейские темы. Венчающие части колонн — капители — украшались сюжетными скульптурными изображениями. Художники романской эпохи не утратили вкуса к орнаментальным украшениям, но в гораздо большей степени их влекли к себе изображения человека и его поступков. Мастера того времени чаще стали обращаться к наследию прошлого, знали работы византийских художников, были наблюдательны. Они умели подметить и передать выразительную позу, характерный жест, занимательно рассказать о событии. Чтобы сделать этот рассказ более экспрессивным, романские мастера нередко нарушали пропорции человеческого тела,

Интерьер собора Нотр-Дам в Реймсе. XIII в. Франция.



увеличивали отдельные детали, утрировали движения.

Нередко живописцы и скульпторы давали волю своей фантазии и «населяли» стены храмов или страницы рукописей изображениями фантастических существ, фигурами акробатов, птиц и животных, образами, заимствованными из народных поверий.

Произведений светского искусства от романской эпохи сохранилось мало. И потому особый интерес представляет большой вышитый ковер, который украшал собор в Байё во Франции (XI в.). Представленные на нем сцены повествуют о завоевании Англии норманнами.

До XII в. главными культурными центрами были монастыри, где было больше всего образованных людей, обсуждались строительные проблемы, переписывались книги. В XII в. первенство стало переходить к новым хозяйственным и культурным центрам — городам. Здесь зародилась средневековая наука, высокого расцвета достигло ремесло и художественное творчество. Города боролись с феодалами за свою независимость. В среде горожан рождалось свободомыслие и критическое отношение к феодальному строю. Высокого расцвета в этот период достигла рыцарская поэзия, складывалась литература городского сословия. Крестовые походы изменили географические представления европейцев, расширили знания об окружающем мире. Он предстал огромным и динамичным.

В это время во Франции, где королевская власть вела борьбу за объединение страны,

начало складываться искусство готики, которое затем распространилось в Англии, Германии, Испании, Чехии и других странах Европы.

Основным видом искусства в эпоху готики оставалась архитектура. Она наиболее ярко воплотила новые представления об окружающем мире. Стали приобретать самостоятельное значение и другие виды искусства, в первую очередь скульптура. Высшее создание готики — величественный городской собор. На родине готического искусства, во Франции, соборы возводили на одной из городских площадей. Строители, трудившиеся над созданием грандиозного здания, объединялись в особую организацию — ложу, в которую входили каменщики, плотники, скульпторы и стеклодувы, изготовлявшие цветные стекла для витражей. Возглавлял строительство главный мастер, опытный и искусный архитектор. Зодчие готических соборов были смелыми экспериментаторами. Они сумели разработать сложную конструкцию, которая позволяла выделить в здании строительный каркас из опор свода и дополнительных подпорных столбов — контрфорсов. Особые соединительные арки — аркбутаны передавали давление сводов центрального нефа, который был выше боковых, на контрфорсы, расположенные вдоль стен. Теперь не стена, а эта конструкция в целом держала своды, поэтому готические мастера смело прорезали в стенах окна, а между опорами сооружали легкие и высокие аркады. Для готики характерны стрельчатые, устремленные вверх арки. Они подчеркивали легкость и устремленность готической архитектуры ввысь. Во Франции мастера уделяли особое внимание оформлению западного фасада, который был богато украшен скульптурой. Скульптурные изображения помещали и на порталах по сторонам поперечного нефа. Внутри собора стройные столбы, окруженные тонкими полуколонками, стремительно поднимались вверх к стрельчатым сводам, аркады создавали величественную перспективу нефов.

В алтаре, боковых нефах и в верхнем ярусе центрального нефа многочисленные окна светились разноцветными витражами. В зависимости от погоды, времени дня или года свет, проникавший сквозь цветные стекла, по-разному окрашивал внутренние помещения храма, делал их то таинственными, то ликующе-праздничными.

Готическая скульптура по сравнению с романской больше похожа на круглую статую. Фигуры, хотя и приставлены к колонне или стене, стали объемнее, они смелее выступают в реальное пространство. Более разнообразными стали и темы изображений. Наряду с церковными сюжетами появились фигуры античных философов, королей, правдивые изображения представителей разных народов, иллюстрации назидательных басен. Изображения святых стали походить на современников, появились и первые попытки создания портретов светских лиц. Ранее такие изображения встречались лишь на надгробиях знатных феодалов и видных представителей церкви. Средневековые мастера не работали с натуры и создавали идеальные и представительные портретные образы. В эпоху готики художники уже пытаются придать модели реалистические черты. Скульпторы, создавшие около 1250 г. в немецком городе Наумбурге двенадцать статуй феодалов, пожертвовавших средства на строительство храма, не могли видеть портретируемых, которые задолго до этого умерли. Тем не менее мастера наделили их индивидуальными чертами, выразительными лицами, характерными жестами.

Наряду с храмами в эпоху готики большое внимание уделялось строительству светских зданий — ратуш, торговых рядов, больниц и складов. В замках богато отстраивались парадные залы. В городах постепенно выделились две площади — соборная и рыночная. Охраняли город высокие стены с въездными воротами. Ратуша, здание городского магистрата, была символом городского самоуправления. В странах, где города переживали расцвет, ратуши могли поспорить иногда своим величием с соборами.

СТАНКОВОЕ ИСКУССТВО

Род изобразительного искусства, объединяющий произведения самостоятельного значения, не связанные с каким-либо художественным ансамблем или утилитарными функциями, получил название станкового искусства. Это прежде всего живопись, которая создавалась не на стенах и потолках зданий, а отдельно, на станке (мольберте); она не входила в архитектуру, а играла самостоятельную роль. Затем название «станковое искусство» распространилось и на другие виды изобразительного творчества, исключенные из архитектурного ансамбля и предназначенные для самостоятельного художественного познания мира.

Станковое искусство возникло в эпоху *Возрождения.* Отдельные примеры произведений такого рода в более ранние эпохи (например, танагрские статуэтки III в. до н. э.) являются исключением. В рамках этого искусства первоначально развивались портрет, батальный, мифологический и другие жанры. Получив интен-

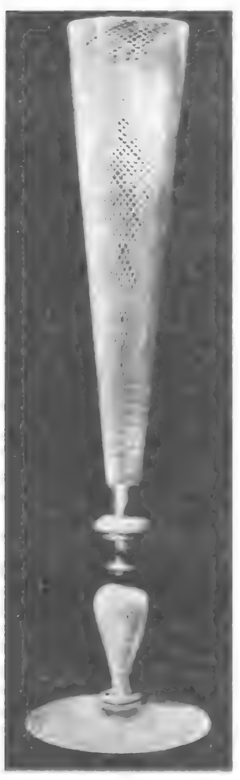
сивное развитие с изобретением масляной живописи, станковое искусство вскоре приобрело в художественной культуре ведущую роль. Свободное от привязанности к конкретной среде и от задач оформления предметного мира, оно прямо предназначено для художественного познания и глубокого воздействия на все стороны человеческой души. Поэтому ему свойственны тонкая, психологически многогранная характеристика образов, богатая нюансировка, многообразие колорита и принципов построения формы, лирическая выразительность и гибкость художественного языка. Станковое искусство наиболее непосредственно связано с природой, с натурой, с прямым изображением реальности. Другие виды изобразительного творчества как бы черпают в нем силу, опираются на него. В какой бы области ни работал художник — является ли он монументалистом, прикладником, дизайнером или театральным декоратором, он прежде всего должен быть художником как таковым, т. е. владеть профессиональными навыками реалистического изображения (рисунка, живописи, композиции), которые как раз и вырабатываются в этой области изобразительной деятельности. Художественный потенциал станкового искусства неисчерпаем, ему доступны вся полнота видимого мира, все многообразие реальности, тончайшие движения человеческой души, богатства внутреннего мира и бездонные глубины Вселенной. Глобальные обобщения оно может сочетать с тончайшей психологической нюансировкой.

Станковое искусство раздвинуло рамки и возможности художественного изображения. Только на его почве смогли развиваться разнообразные жанры и сложиться современные художественно-выразительные средства.

СТЕКЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Одним из древнейших искусственных материалов, созданных человеком, является стекло. Античные историки рассказывают легенду о финикийских купцах, плывших по морю с грузом соды. По пути их застала непогода. Пристав к берегу, они разложили костер, который загородили от ветра глыбами соды. А на утро обнаружили около кострища блестящие камешки — кусочки стекла, получившиеся из расплавившихся от жара и соединившихся между собой соды, песка и древесной золы.

Новый материал первоначально использовался для подражания или имитации уже известных материалов: маленькие кусочки цветного стекла обрабатывали как драгоценные камни, а небольшие сосудики повторяли по формам керамические изделия. Этим древ-





Бокал. Венецианская работа. Начало XVII в. Германский национальный музей. Нюрнберг. Справа: Д. Мизерони. Сосуд из горного хрусталя. Ок. 1655. Музей истории искусства. Вена.



Е. И. Рогов. Декоративный комплект. 1968. Гусь-Хрустальный.



Образцы рисунков алмазного гранения. Фрагмент хрустальной вазы.

нейшим произведениям из стекла, обнаруженным в Египте и на территории бывшей Финикии, около 5 тыс. лет.

Из густой, похожей на мед или патоку, расплавленной от жара стекломассы лепили с помощью металлических инструментов небольшие предметы или навивали пластичную горячую стеклянную нить на глиняный сердечник для того, чтобы получить маленькие сосуды. Когда стекло остывало, глину размачивали водой и удаляли. Подлинный переворот в стеклоделии произошел примерно 2 тыс. лет назад, когда изобрели способ выдувания и стеклодувную трубку, которой пользуются до сих пор. Появилась возможность выдувать предметы значительно бóльших размеров и самых разнообразных форм. С начала нашей эры и до сего дня области применения стекла постоянно расширяются: посуда, зеркала, мозаика, строительство (оконное стекло стеклянные кирпичи), оптика (в том числе и волоконная оптика) и т. д.

Древние славяне делали из стекла браслеты, бусы, простейшие сосуды для питья и хранения жидкостей — скляницы. Уже в Киевской Руси варили специальные цветные стекла — смальты — для набора мозаик.

В XV—XVI вв. мировую известность приобрело художественное стекло, изготовлявшееся венецианскими мастерами на острове Мурано. Это были изделия тонких причудливых форм с налепами и деталями из стекла другого цвета. Венецианскому стеклу подражали в немецких и чешских землях, а затем на Украине.

В России первую челобитную с просьбой разрешить завести стекольный завод подал швед Елисей Койет в 1635 г., а уже через несколько лет его завод успешно работал. К концу XVII в. под Москвой работало четыре стекольных завода, в том числе царский Измайловский. Здесь стекло расписывалось красками и золотом. Оно очень ценилось современниками.

Много сделал для развития русского стеклянного и зеркального дела Петр I, по указам которого было построено несколько казенных заводов. Выдающийся вклад в науку и искусство стеклоделия внес в середине XVIII в. великий русский ученый М. В. Ломоносов. Он возродил искусство смальтовой мозаики, забытое со времен Киевской Руси, основал в России производство стекляруса и бисера, открыл ряд новых составов цветных стекол, в том числе так называемый «золотой рубин» — винно-красное стекло, получаемое на основе добавления в стекольную массу соединений золота. «Золотой рубин» нередко использовался для подделки натуральных рубинов

и гранатов. Впервые этот состав открыл один из европейских алхимиков, и его держали в большом секрете, используя для изготовления дорогих украшений.

В XVII—XVIII вв. особую славу завоевало английское стекло. Оно вырабатывалось на основе соединений свинца и получило название «хрусталь». Хрусталь — твердое стекло исключительной чистоты и прозрачности — породил особую технику украшения стеклянных изделий — алмазное гранение, применяющееся и сегодня. Особенно красив глубоко врезаемый узор, создающий впечатление, что изделие состоит из сверкающих, уложенных правильными рядами бриллиантов. Этот узор был изобретен в начале XIX в. на Петербургском казенном заводе и до сих пор известен в мировом стеклоделии как «русский камень».

На рубеже XIX и XX вв. в стеклоделие пришли профессиональные художники. Особенно известны работы француза Эмиля Галле, создавшего собственное художественное направление в мировом искусстве стекла на основе подражания экзотическим цветам, морским раковинам, лианам и т. д.

После Великой Октябрьской социалистической революции началось подлинное возрождение славы отечественного стекла. Оно связано с именем советского скульптора *В. И. Мухиной.* По ее инициативе был создан художественный цех, а затем завод художественного стекла в Ленинграде (ЛЗХС), и постепенно сформировалось особое стилистическое направление торжественно-строгого стекла — невский хрусталь. После Великой Отечественной войны были значительно расширены и реконструированы старые Гусевский, Дятьковский, Красно-Майский стекольные заводы в РСФСР и Неманский в БССР. Построен ряд новых на Украине, в Азербайджане, Грузии и других союзных республиках.

Выдающимся достижением было изобретение в СССР сульфид-цинкового стекла, обладающего рядом особых художественных достоинств и способного менять цвет и степень осветленности в зависимости от разных температурных режимов. Сульфид-цинковое стекло не нуждается в последующей, так называемой холодной декоративной обработке — гранении, гравировке, росписи и т. д. Красочное богатство этого стекла снискало ему признание во всем мире.

Сегодня на всех заводах художественного стекла и хрусталя нашей страны работают квалифицированные художники. Вслед за невским хрусталем сложилось собственное художественное направление на Украине, отличающееся повышенной яркостью и декоративностью цвета. В стекле Прибалтийских республик, более строгом по форме и скупом по декору, нередко используют мягкие оттенки коричневатых, серо-голубых, зеленоватых тонов. Постепенно вырабатывается собственный стиль изделий заводов, расположенных в средней полосе России.

Многие советские художники стекла удостоены государственных премий и почетных званий. У каждого из них есть свои излюбленные материалы и приемы работы. Они успешно работают в разных областях художественного стекла: в бесцветном хрустале, сульфид-цинковом стекле, в гравировке по хрусталю, в лепном, так называемом гутном стекле, т. е. стекле, обрабатываемом горячим способом, прямо в гуте, у печи; в росписи по стеклу; в области архитектурного стекла и новых дизайнерских форм посуды.

Большую роль в развитии советского художественного стекла сыграл начавший работать еще под руководством Мухиной заслуженный художник РСФСР Б. А. Смирнов.

СТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

Под художественным стилем понимают совокупность всех средств художественной выразительности, всех творческих приемов, которые в целом образуют определенную образную систему. Стиль как единая образная система основан на единстве идейного содержания, которое порождает единство всех элементов художественной формы, всех художественно-выразительных средств. Таким образом, словом «стиль» обозначается то видимое, ощутимое своеобразие, которое бросается в глаза прежде всего и по которому можно сразу определить отличие одного явления в искусстве от других. Сами эти явления бесконечно многообразны: можно говорить о стиле отдельного произведения или группы произведений, о стиле индивидуальном, авторском, о стиле тех или иных стран, народов, географических областей (например, китайский стиль, мавританский стиль), о стиле крупных художественных направлений (например, «строгий стиль» в изобразительном искусстве древнегреческой классики, «суровый стиль» в советской живописи 60-х гг.). Однако чаще всего понятием «художественный стиль» обозначаются крупные, «исторические» стили определенных эпох, когда единство общественно-исторического содержания определяет устойчивое единство художественно-образных принципов, средств, приемов. К числу таких стилей в пластических искусствах относится *архаика* и *классика*

в античную эпоху, *романский стиль* и *готика* в средние века, *Возрождение, барокко* и *классицизм* в новое время. К этим основным стилям могут быть добавлены эллинистическое искусство (возникшее из слияния античного искусства с разнообразными местными традициями в Юго-Восточной Европе, Азии и Северной Африке и потому весьма разнородное), каролингское искусство (предшествовавшее романскому стилю, но не успевшее сложиться в цельный стиль), поздняя готика (сохранившая основные признаки готического стиля, но существенно отличная по содержанию), *маньеризм* (по существу поздняя, кризисная стадия искусства Возрождения), *рококо* (поздняя декоративная стадия искусства барокко, но с чертами совсем нового содержания), *ампир* (зрелый этап классицизма), бидермейер (поздний этап классицизма, ориентированный на вкусы средних буржуазных слоев).

Последним художественным стилем, в рамках которого архитектура, скульптура, живопись, графика и декоративное искусство составляли единый ансамбль, был классицизм. В XIX в. единство стиля пластических искусств распадается. Архитектура и декоративные искусства оказываются во власти эклектики (использование и соединение внешних признаков ранее существовавших стилей). В *романтизме, реализме, импрессионизме* и *постимпрессионизме* общие стилистические признаки касаются только станкового искусства, причем они зачастую весьма разнородны или выражены не всегда отчетливо.

На рубеже XIX и XX вв. в стиле *модерн* была сделана попытка возрождения единства архитектуры, декоративного и изобразительного искусства, создания цельных архитектурно-декоративных ансамблей.

Архитектура и дизайн XX в., основываясь на достижениях научно-технического прогресса и на объективных качествах конструкций и материалов, выработали так называемый современный стиль, во многом определивший облик населенных пунктов, сооружений и промышленных изделий. Черты этого стиля проявляются также в монументальном и декоративном искусстве.

В станковом искусстве XX в. обилие сменяющих друг друга направлений породило множество стилистических разновидностей, из которых лишь немногие связаны с современным стилем архитектуры и *дизайна.*

Современному стилю противостоят некоторые художественные течения, отвергающие ту унификацию, которую он вносит в строительство и предметный мир (например, стиль «ретро», заимствующий формы старинных стилей).

СЮЖЕТ

В изобразительном искусстве термин «сюжет» употребляется в двух значениях — широком и узком. В широком смысле это предмет художественного изображения: сюжет *портрета* — внешний облик человека, в котором отражены его личностные качества, *пейзажа* — конкретный «вид» природы, *натюрморта*— вещи, окружающие человека. В этом смысле сюжетную, т. е. предметную, живопись мы противопоставляем беспредметной, абстрактной, считая последнюю продуктом модернистского распада искусства. В более узком смысле под сюжетом (фабулой) подразумевается изображение события, действия, поступков и взаимоотношений людей, вытекающих из определенной жизненной ситуации.

Сюжетность — изначальное свойство изобразительного искусства. Уже первобытное искусство было сюжетным, наполненным изображениями действий людей (труда, войны, охоты и т. д.). В процессе исторического развития изобразительные искусства выработали многообразные способы и достигли большой тонкости и силы в отображении событий, поступков и взаимоотношений людей. В отличие от литературы изобразительные искусства не способны прямо передать процесс действия. Они передают его через один момент, но такой, из которого ясно все действие в целом, в том числе и то, что предшествует изображенному моменту и что последует за ним. Вспомним такие известные произведения, как «Возвращение блудного сына» *Рембрандта,* «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» *Ф. Гойи,* «Не ждали» *И. Е. Репина,* «Допрос коммунистов» *Б. В. Иогансона,* «Поднимающий знамя» Г. М. Коржева,— какую сложную цепь событий угадываем мы по одному моменту, запечатленному художником! Большое значение имеет точная психологическая разработка образов в соответствии с конкретной жизненной ситуацией.

Сюжет произведений искусства важен, но сам по себе он не гарантирует успеха. Можно развернутый сюжет свести к забавной истории или анекдоту, как это было в салонном искусстве прошлого века, а можно простейший сюжет наполнить значительным содержанием, как это делали классики. Подлинно совершенными являются такие произведения, где через сюжет раскрывается большой жизненный смысл, воплощенный с подлинным мастерством. Как жанр, наиболее емкий в содержательном отношении, способный наиболее непосредственно запечатлеть общественные процессы, сюжетная картина занимает в советской живописи место «первого среди равных».

Т, У, Ф, Х

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

Театрально-декорационное искусство (нередко его называют также сценографией) — вид изобразительного творчества, связанный с художественным оформлением театрального спектакля, т. е. созданием на театральной сцене жизненной среды, в которой действуют герои драматического или музыкально-драматического произведения, а также облика самих этих героев. Основные элементы театрально-декорационного искусства — декорации, освещение, бутафория и реквизит, костюмы и грим актеров — составляют единое художественное целое, выражающее смысл и характер сценического действия, подчиненное замыслу спектакля. Театрально-декорационное искусство тесно связано с развитием театра. Сценические представления без элементов художественно-изобразительного оформления являются исключением.

Основа художественного оформления спектакля — декорация, изображающая место и время действия. Конкретная форма декорации (композиция, колористический строй и т. д.) обусловлена не только содержанием действия, но и его внешними условиями (более или менее быстрыми переменами места действия, особенностями восприятия декорации из зрительного зала, сочетанием ее с определенным освещением и т. д.).

Образ, воплощаемый на сцене, первоначально создается художником в эскизе или макете. Путь от эскиза к макету и оформлению сцены связан с поисками наибольшей выразительности декорации и ее художественной законченности. В творчестве лучших театральных художников эскиз имеет значение не только рабочего плана сценического оформления, но и относительно самостоятельного художественного произведения.

Театральная декорация включает в себя обрамление сцены, специальный занавес (или занавесы), изобразительное решение сценического пространства сцены, кулис, заднего плана и т. д. Способы изображения жизненной среды на сцене многообразны. В традициях русского реалистического искусства преобладают живописные решения. При этом написанные плоскостные элементы обычно объединяются с построенными (объемными или полуобъемными) в целостный образ, создающий иллюзию единой пространственной среды действия. Но основу декорации могут составлять и образно-выразительные конструкции, проекции, драпировки, ширмы и т. п., а также сочетание различных способов изображения. Развитие техники сцены и расширение способов изображения не отменяют, однако, значения живописи как основы театрально-декоративного искусства в целом. Выбор способа изображения в каждом отдельном случае определяется конкретным содержанием, жанром и стилем воплощаемого на сцене произведения.

Костюмы действующих лиц, создаваемые художником в единстве с декорациями, характеризуют социальные, национальные, индивидуальные особенности героев спектакля. Они соотносятся по цвету с декорациями («вписываются» в общую картину), а в балетном спектакле имеют также особую «танцевальную» специфику (должны быть удобными и легкими и подчеркивать танцевальные движения).

При помощи освещения не только достигается ясная видимость (обозримость, «читаемость») декораций, но и изображаются различные времена года и суток, иллюзии природных явлений (снег, дождь и т. п.). Цветовые эффекты освещения способны создавать ощу-



А. М. Васнецов. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». 1906.



Куклы С. В. Образцова из его эстрадных номеров: «Тяпа» («Колыбельная» М. П. Мусоргского) и головка куклы на пальце («Мы сидели с тобой...»).

щение определенной эмоциональной атмосферы сценического действия.

Театрально-декорационное искусство изменяется с развитием художественной культуры в целом. Оно зависит от господствующего художественного стиля, от типа драматургии, от состояния изобразительного искусства, а также от устройства театральных помещений и сцены, от техники освещения и многих других конкретно-исторических условий.

Высокого уровня развития достигло театрально-декорационное искусство в России на рубеже XIX—XX вв., когда в театр пришли выдающиеся художники. В оформление спектаклей они принесли большую живописную культуру, добивались художественной целостности сценического действия, органического участия в нем изобразительного искусства, единства декораций, освещения и костюмов с драматургией и музыкой. Это были художники, сначала работавшие в Мамонтовской опере (В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, *М. А. Врубель*

ХУДОЖНИКИ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА



С театром кукол мы связываем зрелище яркое, полное фантазии, чудесных превращений. Может ли быть иначе? Ведь кукла начинается с чуда — в ней «одушевляется» неживой материал. Силу воздействия этого искусства знали еще в Древнем Египте — более 3 тыс. лет назад.

В России на народных гуляниях, на ярмарках у странствующих артистов можно было встретить любимого героя Петрушку — куклу с забавной наружностью. Кукольники разных стран создают своих героев. Например, чешские куклы Спейбл и Гурвинек теперь любимы во всем мире.

Природе куклы близки фантастические, сказочные образы, шарж и гротеск. Этим она родственна скульптуре малых форм. В числе энтузиастов кукольного театра были живописец и график Н. Я. Симонович-Ефимова и скульптор И. С. Ефимов. В создании спектаклей первого в нашей стране Государственного театра марионеток, открывшегося в Петрограде в 1918 г., принимала участие Е. С. Кругликова, замечательный мастер графики.

В современном театре играют куклы разных видов: куклы, надеваемые на руку — петрушки, куклы на нитках — марионетки, тростевые куклы. Художник должен хорошо разбираться в конструкции куклы, в технологии ее создания, видеть в куске дерева или меха, лоскутке или проволоке черты будущего кукольного героя. Главное, чтобы художник дал ей возможность разнообразных выразительных ракурсов, положений.

Когда в одном человеке соединяется художник, актер, режиссер, мы становимся зрителями удивительного явления. Таковы выступления с куклой Героя Социалистического Труда народного артиста СССР С. В. Образцова. У него и два шарика, надетые на пальцы, способны взволновать, заставить задуматься, рассмешить. Коллектив Центрального театра кукол, возглавляемый Образцовым, составляют талантливые единомышленники. Художники Б. Д. Тузлуков и В. В. Андриевич оформляли многие спектакли и создавали для них кукол. Среди них есть подлинные шедевры, такие, как куклы к спектаклю «Маугли» по Р. Киплингу или всемирно известные куклы «Необыкновенного концерта».

Э. Змойро. Макет декорации к спектаклю Центрального детского театра «Коньки» по пьесе С. В. Михалкова. 1976.



и др.), затем в Московском Художественном театре (В. А. Симов и др.), в императорских музыкальных театрах (К. А. Коровин, А. Я. Головин), дягилевских «Русских сезонах» (А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих и др.). Мощный стимул для развития театрально-декорационного искусства дали творческие искания передовой режиссуры (К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, балетмейстеры М. М. Фокин и А. А. Горский).

В советском театрально-декорационном искусстве были продолжены и развиты традиции русской театрально-декорационной классики. Его новаторство было обусловлено новыми идеями, темами, образами, связанными с развитием драматургии и театра социалистического реализма. Выдающимися мастерами этого искусства стали художники Ф. Федоровский, В. Дмитриев, П. Вильямс, Н. Акимов, Н. Шифрин, Б. Волков, Ю. Пименов, В. Рындин, С. Вирсаладзе, А. Васильев и многие другие. Вместе со всеми другими видами художественного творчества театрально-декорационное искусство (через связь с театром и сценическим действием) отобразило все многообразие жизни нашей страны, историю нашего общества.

Художники участвуют также в создании кинофильмов, телеспектаклей, эстрадных и цирковых представлений. Зрелищные искусства воспринимаются миллионами зрителей, и потому роль художника здесь очень ответственна.

ТЕМПЕРА

Темпера (от латинского глагола «темпераре» — «смешивать») — один из наиболее древних видов техники живописи, а также краски, связующее которых представляет собой природную или синтетическую эмульсию. По составу эмульсии различают виды темперы: яичную, казеиново-масляную, поливинилацетатную и др. (см. *Краски, Связующее вещество*).

Яичная темпера была основным видом техники живописи вплоть до XV—XVII вв., когда европейские художники перешли к работе масляными красками. В иконописи Древней Руси яичная темпера служила незаменимым материалом. Ею написаны иконы Феофана



В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Грека, *Андрея Рублева,* Симона Ушакова (см. *Иконопись, древнерусская иконопись*).

Традиции древнерусских иконописцев продолжают современные мастера *Палеха,* прославившиеся миниатюрами, выполненными в этой технике (см. *Лаковая миниатюра*).

Темперой пишут на бумаге, картоне, холсте, дереве, пользуясь щетинными, колонковыми или беличьими кистями. Краски наносят тонким слоем, как в *акварели,* или плотно, корпусно. Высохнув, они не боятся воды, и поэтому их применяют не только в станковой, но и в монументальной живописи, а также в оформительских работах. Произведения, написанные темперными красками, имеют матовую поверхность.

Темперой выполнены многие работы русских и советских художников. Это, например, произведения *В. А. Серова* («Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?», «Петр I», портреты И. А. Морозова, Г. Л. Гиршман), В. Э. Борисова-Мусатова («Водоем»), Б. М. Кустодиева («Купчиха»), Д. Д. Жилинского («Гимнасты СССР»).

Из приданого невесты. Северорусское браное ткачество Начало XX в.



Внизу: тканая прошива от полотенца. Закладное ткачество. Начало XX в.



ТКАЧЕСТВО НАРОДНОЕ

Ткачество — один из древнейших видов народного творчества. В начале нашего века бытовал еще способ ткачества на руках. Несколько женщин, собравшись вместе, образовывали «живой стан». Пять из них вставали в ряд вдоль одной стены, пять других — напротив. Женщины протягивали навстречу друг другу руки, сгибали пальцы. Старшая, одиннадцатая, начинала заводить основу: словно челнок ходила она от одной стены к другой и по порядку надевала на пальцы непрерывную нить. Затем по ее команде одна из групп поднимала или опускала то правые, то левые руки. Она же в образовавшееся пространство (зев) пропускала поперечную нить утка́: справа—налево, слева — направо. И в результате получался широкий нарядный пояс.

В народном ткачестве и сейчас живут способы примитивного тканья тесьмы и поясков с идущим по спирали узором или с повторяющимся по всей длине нехитрым орнаментом: «елочкой», «кругами», «гребнями». Ткут их на «кружочках» — небольших квадратных дощечках с четырьмя дырочками по краям, на «бердечке» — дощечке размером в ладонь взрослого человека с рядом вертикальных пропилов и дырочками в «тросточках», что между ними.

Из разноцветной шерсти — красной и розовой, синей и голубой, желтой и зеленой — ткут «на ниту» узорные, словно радуга, кушаки и пояса. В основе по краям — нити темные, а чем ближе к центру, тем теплее они и ярче. Один конец основы крепят на гвоздь, другой — на свой пояс, чтобы ее удобно было натягивать. Затем каждую из нитей обвивают вокруг палочки: нечетную — сверху, четную — снизу. Так получается первый зев — пространство между нитями основы. Нижние перевязывают по порядку петлями: потянешь их кверху — произойдет смена зева.

Все эти способы — своего рода этапы в создании и развитии ткацкого стана. На прочной деревянной его раме крепятся натянутые параллельно одна другой нити основы. Количество их (обычно около 400) зависит от ширины и плотности будущей ткани. В центре стана — зевообразовательный механизм, разделяющий основу, связан он с подножками — педалями. Переступишь с одной на другую — произойдет смена зева. С помощью челнока со шпулькой и намотанной на него нитью в зев прокладывается уто́к, он переплетается с основой, уплотняется бердом, напоминающим длинную расческу с деревянными или металлическими зубьями, между которыми идут нити основы. Готовая ткань наматывается на полотняный навой, в то время как основа сматывается с нитяного навоя.

Существует несколько способов ткачества. На стане с одним зевообразовательным механизмом изготовляют ткани простого полотняного переплетения, из которых делали полотенца, шили простыни и рубахи. Из ниток двух или

трех цветов ткали клетчатую пестрядь с различными сочетаниями цветов и рисунком. В его основе — линия и клетка. Клетки у пестряди для рубах мелкие, линии тонкие, ажурные; для сарафана они крупные, линии толстые. Основа такой ткани набирается в полоску по строгому счету нитей, в той же последовательности укладывается и уток. Так же ткут и половики. Их основа набирается реже, а в уток вместо ниток идут узко нарезанные длинными полосками разноцветные тряпицы.

На стане с несколькими зевообразовательными механизмами, которые приводит в работу ткачиха, переступая попеременно, в строгой определенности с одной подножки на другую, создаются удивительно нарядные ткани. И чем больше подножек участвует в работе, тем затейливее получается орнамент.

Известны еще два способа узорного ткачества: закладное и браное. В закладном — основа та же, что и в обычном ткачестве. Для утка нити берут разноцветные, чаще шерстяные. Ряд за рядом пропускаются они лишь на длину своего узора, и каждая из них образует свою небольшую часть. В фон (основной зев) укладывается такая же, что и в основе, нить. Узор получается похожим на вышивку с высоким гладевым настилом.

«Закладки» в России распространены в южных районах, в то время как на Севере мастерицы предпочитают браную технику. Узор в ней раскладывается на строки, и в зависимости от рисунка часть строки, та, что образует рисунок, красная, фоновая же — белая. В тех местах ткани, где должен быть белый цвет, прежде «выбирают» нити основы. На тонко выструганную длинную дощечку их поддевают, затем ее ставят на ребро и в образовавшийся таким образом дополнительный зев пропускают от края и до края толстую красную нить. Она идет то с лица, то с изнанки ткани, фон же заткан белой нитью. Техника эта сложная, трудоемкая.

Традиции народного ткачества продолжают жить в творчестве современных народных мастеров, широко используются в текстильной промышленности.

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Тихий Лаврушинский переулок, расположенный в Замоскворечье, где за оградой стоит здание Третьяковской галереи, знают не только москвичи. Третьяковская галерея входит в духовную жизнь советских людей с детских лет. Чтобы увидеть бесценные сокровища национального искусства, в галерею едут со всех концов нашей страны люди всех профессий, разных поколений, взрослые и дети. Это крупнейший музей русского и советского изобразительного искусства, имеющий мировую известность. Третьяковская галерея стала поистине народным музеем.

Основателем галереи был московский купец Павел Михайлович Третьяков (1832—1898) — человек широко образованный, страстный коллекционер. На протяжении многих лет он тщательно и любовно собирал картины русских художников. В 1872 г. Третьяков начал постройку первых залов будущей галереи, пристраивая их к дому в Лаврушинском переулке, где он жил сам. Позднее, в 1902 г., фасад дома был реконструирован в русском стиле по проекту художника В. М. Васнецова. В 1892 г. Третьяков осуществил свою заветную мечту — передал собранную им богатую коллекцию и коллекцию младшего брата С. М. Третьякова в дар Москве. К этому времени собрание Третьякова насчитывало около 2 тыс. картин. Торжественное открытие галереи состоялось 16 мая 1893 г.

После Великой Октябрьской социалистической революции начался новый этап в жизни галереи. В 1918 г. В. И. Ленин подписал декрет о ее национализации. В память о больших заслугах П. М. Третьякова перед русским искусством декрет оставлял имя основателя в названии галереи. В первые годы Советской власти в Третьяковскую галерею поступило много произведений русских мастеров XVIII — начала XIX в. Был создан отдел русского искусства этого периода, а также отдел древнерусского искусства.

В Третьяковской галерее сосредоточено первоклассное собрание древнерусской живописи XI—XVII вв. Среди шедевров этого раздела — мозаика с изображением Димитрия Солунского, прославленная «Троица» *Андрея Рублева,* творения выдающегося мастера XV в. Дионисия и многие другие известные памятники Древней Руси, в которых воплотились народные представления о мире, природе, добре и зле, подвигах, мудрости и материнской любви.

Здесь можно увидеть произведения талантливейших художников XVIII — первой половины XIX в. — И. Никитина, А. Антропова, Ф. Рокотова, Д. Левицкого, В. Боровиковского, *О. Кипренского,* В. Тропинина, в творчестве которых портрет утвердился как один из ведущих жанров русского искусства.

Огромный зал галереи отведен прославленному русскому художнику *А. Иванову,* его знаменитой картине «Явление Христа народу» и замечательным, полным жизни итальянским

Государственная Третьяковская галерея (фасад сооружен в 1902 г. по проекту В. М. Васнецова). Москва.



этюдам. А рядом блестящие портреты *К. Брюллова.*

Покоряют своей скромной, тихой поэзией, ярко национальным колоритом произведения А. Венецианова, художника, впервые раскрывшего лирику русской природы, создавшего проникновенные образы русского крестьянства. Широко показано творчество *П. Федотова,* талантливого жанриста, основоположника критического реализма в русском искусстве.

Наиболее прославленная и самая полная коллекция русской реалистической живописи второй половины XIX в. — картины *В. Перова,* И. Прянишникова, *И. Крамского,* Н. Ге, В. Маковского, Н. Ярошенко, В. Васнецова, В. Верещагина, *В. Сурикова, И. Репина, В. Серова,* пейзажистов — А. Саврасова, Ф. Васильева, *И. Шишкина,* А. Куинджи, В. Поленова, *И. Левитана* и многих, многих других. Искусство передвижников, с которыми тесными узами был связан П. Третьяков, представлено в галерее лучшими творениями, составляющими гордость собрания, позволяющими осознать всю силу и своеобразие русской национальной школы (см. *Русское искусство XVIII — начала XX в., Передвижники*).

Шедевры русской живописи второй половины XIX в.— «Грачи прилетели» А. Саврасова, «Портрет Достоевского» В. Перова, «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова» В. Сурикова, «Крестный ход в Курской губернии» и «Не ждали» И. Репина, «Владимирка» и «Март» И. Левитана, «Девочка с персиками» В. Серова стали неотъемлемой частью культурного наследия советских людей, как и прославленные творения русской литературы, русской музыки.

В галерее полно и разносторонне представлено искусство конца XIX — начала XX в. полотнами таких художников, как *М. Врубель,* К. Коровин, Ф. Малявин, В. Борисов-Мусатов, А. Бенуа, М. Добужинский, К. Сомов, Б. Кустодиев, А. Головин, С. Жуковский, А. Рябушкин, Л. Туржанский. Здесь собраны произведения представителей самых разных направлений — от поздних передвижников (А. Архипов, В. Бакшеев, Н. Касаткин, С. Иванов) до художников «*Мира искусства*», «Бубнового валета», *Союза русских художников* и других художественных объединений тех лет.

Наряду с собранием русской живописи в галерее имеется первоклассное собрание русской графики — рисунков, акварелей, миниатюр, а также скульптуры, в частности *Ф. Шубина,* И. Мартоса, М. Козловского, М. Антокольского, *С. Конёнкова,* П. Трубецкого и других.

В 1932 г. в Третьяковской галерее был открыт отдел советского искусства. Здесь одно из самых полных собраний советской живописи, скульптуры и графики, среди которых ставшие советской классикой произведения *Н. Андреева,* И. Бродского, *С. Герасимова,* А. Голубкиной, И. Грабаря, М. Грекова, *Б. Иогансона,* Д. Кардовского, П. Кончаловского, *П. Корина,* Н. Крымова, П. Кузнецова, С. Лебедевой, С. Малютина, *А. Матвеева,* А. Остроумовой-Лебедевой, *К. Петрова-Водкина, А. Пластова,* А. Рылова, Г. Ряжского, А. Самохвалова, *В. Фаворского,* Е. Чепцова, *И. Шадра,* К. Юона.

Отдел включает в себя и лучшие произведения мастеров национальных республик. Достаточно назвать имена П. Александравичуса, А. Жмуйдзинавичуса, И. Зариня, Э. Окаса, Т. Салахова, *М. Сарьяна, У. Тансыкбаева,* Т. Яблонской и многих других, чтобы представить себе, как многообразен, широк и талантлив коллектив советских художников, чьи произведения украшают залы советского искусства Третьяковской галереи.

Галерея постоянно пополняет собрание советского искусства, приобретая произведения ведущих советских художников всех поколений.

Третьяковская галерея — крупнейший центр в стране, где на научной основе осуществляется пропаганда лучших произведений русского и советского изобразительного искусства, ведется огромнейшая работа по эстетическому воспитанию народа. Сотрудники галереи читают специальный цикл лекций для детей, проводят встречи с художниками.

Произведения Третьяковской галереи побывали во многих странах мира и всегда пользовались огромным успехом у зарубежных зрителей.

Советское правительство и Коммунистическая партия многое сделали и делают для развития советского искусства, для полнокровной жизни Третьяковской галереи. В годы

Советской власти она превратилась в музей мирового значения, который воспитывает, вдохновляет, приобщает к русскому изобразительному искусству все новые и новые поколения людей.

УФФИЦИ

Название картинной галереи во Флоренции «Уффици» означает «канцелярия». В 1560 г. правитель Флоренции Козимо I поручил известному живописцу и архитектору Джорджо Вазари построить здание управления Великого герцогства Тосканского, где должны были разместиться канцелярия, казначейство, трибуналы и другие административные учреждения. Вазари прекрасно справился с заказом, проявив незаурядный талант архитектора и градостроителя. Величественное трехэтажное здание управления с торжественной колоннадой вдоль всего первого этажа было закончено уже после смерти Вазари, в 1585 г., архитекторами А. Париджи и Б. Буонталенти. Но свой современный вид оно приобрело только в 1658 г., когда было значительно расширено. Администравные учреждения заняли основные помещения, главным образом первого и второго этажей. Но уже Буонталенти строил верхний этаж как своеобразную галерею для скульптурной коллекции тосканских герцогов. К галерее примыкают 44 сравнительно небольших помещения, которые впоследствии были использованы для размещения картинной галереи.

Ее основу составило собрание банкиров из рода Медичи, фактических правителей Флоренции. Условной датой основания Уффици принято считать 1575 г., когда часть художественной коллекции Медичи была размещена в только что отстроенном здании. Долгое время сокровища Уффици оставались недоступными для широкого зрителя. Лишь в 1737 г. последний представитель рода Медичи передал свои художественные собрания Тосканскому герцогству. С этого времени с прославленными шедеврами получили возможность ознакомиться миллионы людей.

Главное богатство картинной галереи — полотна итальянских живописцев Раннего и Высокого *Возрождения.* Здесь представлены произведения П. Уччелло, Пьеро делла Франческа, Фра Филиппо Липпи, наиболее значительное собрание картин С. Боттичелли, и среди них самые известные его работы «Весна» и «Рождение Венеры»; «Мадонна со щегленком» Рафаэля, «Флора» и «Венера Урбинская» Тициана, шедевры Леонардо да Винчи

С. Боттичелли. Рождение Венеры (фрагмент). Ок. 1483 — 1484. Холст, масло.



«Благовещение» и картон «Поклонение волхвов». Начальный период Возрождения в Италии отмечен картинами Чимабуэ, Симоне Мартини, Джотто.

Немногочисленные по сравнению с итальянскими произведения других западноевропейских школ представлены полотнами П. П. Рубенса, Рембрандта, А. Дюрера и других. Особое место среди них принадлежит знаменитому триптиху алтаря Портинари нидерландского художника XV в. Хуго ван дер Гуса, в свое время вызвавшего восхищение итальянских мастеров великолепной передачей света.

В галерее — уникальная коллекция автопортретов европейских художников Рафаэля, Тициана, Л. Бернини, Рембрандта и других. Среди них достойное место занимает прекрасный автопортрет русского живописца О. А. Кипренского.

ФАРФОР, ФАЯНС ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

Культура *керамики* стояла в Китае очень высоко еще на заре нашей эры. Постепенно отыскивая и применяя все более светлые глины, смешивая их с различными добавками,

В. М. Городецкий. Кофейный набор. 1974. Ломоносовский фарфоровый завод. Ленинград.



китайцы примерно в IV—V вв. получили материал, очень близкий по составу к фарфору, из которого в мастерских делали селадоны — бледно-зеленые, слегка просвечивающие чаши и пиалы. К VI в. в Китае появились уже фарфоровые изделия в современном понимании — твердая полупрозрачная посуда со спекшимся черепком, получаемая в результате обжига особой массы, состоящей из каолина (тонко размолотой белой глины), полевого шпата и кварца.

В Европе секрет выделки фарфора долгое время бы неизвестен. Лишь к 1710 г. в Саксонии заработал первый в Европе Мейсенский фарфоровый завод. Секрет изготовления фарфора после долголетних, многочисленных проб открыл алхимик Иоганн Бётгер, работавший под руководством известного математика Вальтера фон Чирнхауза. Бётгер совершенно случайно наткнулся на каолин, так называемую «шноровскую землю», которой в Саксонии пудрили парики. И только десятилетия спустя после его смерти продукция Мейсенского завода достигла подлинного совершенства. Сервизы, вазы, скульптурные группы в 1730—1760-х гг. в стиле *рококо* поражали современников пластичностью форм, тонкостью исполнения и изысканной росписью. Формам и изяществу мейсенского фарфора старались подражать другие европейские заводы.

Фактически случайно набрел на нужные глины и купец Афанасий Гребенщиков, первооткрыватель русского фаянса. Его сын Иван был своего рода учеником-самородком, обладавшим исключительным природным чутьем в области керамического производства. Но когда Гребенщиковы получили первые удовлетворительные образцы фарфора, их фабрика в Москве внезапно сгорела. В это же время — в 40-х гг. XVIII в. над открытием секрета фарфора работал ученый-химик, друг М. В. Ломоносова Дмитрий Виноградов. Наблюдал за этой работой по поручению императрицы Елизаветы один из ее ближайших советников — барон И. Черкасов. Виноградов работал как истинный ученый, настойчиво, целеустремленно, ставя опыт за опытом, и наконец нашел требуемые составы, температуру (около 1300°), выяснил режим обжига и медленного остывания горнов, после чего из каолина, кварцевого песка и шпата получались изделия с тонким, белым, полупрозрачным, насквозь спекшимся звонким черепком — фарфор.

В 1744 г. в Петербурге был основан первый в России фарфоровый завод —«Невская порцелиновая мануфактура», здесь Виноградов в 1747 г. получил первые удовлетворительные образцы фарфора. Но открытие «порцелинового секрета» не принесло ему ни славы, ни чинов, ни денег. Черкасов хотел, чтобы налаживание фарфорового производства в России считалось только его заслугой. Виноградова отставили от любимого дела, подвергали арестам, унижениям и оскорблениям. Один из лучших его живописцев по фарфору — Иван Черный работал в сыром подвале, закованный в цепи. Виноградов умер в 1758 г., и никто не знает, где его могила. Трагическая судьба была и у Бётгера — он сошел с ума и умер в тюрьме. Везде первые шаги фарфорового производства были связаны с людскими трагедиями.

Зато, когда эти шаги были сделаны, производство фарфора стало быстро развиваться. В России вслед за Императорским заводом (так стала называться Невская мануфактура

В. П. Шинкаренко. Набор закусочный. 1968. Конаково.



с 1765 г.) возникли фарфоровые фабрики Ф. Гарднера, А. Попова, С. Батенина, Н. Юсупова, М. Корнилова и многих других. Всего в каталогах приводится до 700 марок русского фарфора, но многие из заводов действовали очень недолго, не выдерживая конкуренции. К концу XIX в. большинство заводов перешло во владение к крупному капиталисту-промышленнику М. С. Кузнецову, создавшему своего рода «фарфоровую империю». Кузнецов делал посуду на самые разнообразные вкусы и поставлял ее всюду, от царского двора до ямских придорожных трактиров. Для подготовки художников по фарфору он учредил специальные стипендии в Строгановском художественном училище.

В настоящее время в СССР работают как давно возникшие заводы — Ломоносовский (бывший Императорский), Дулевский, Дмитровский, Рижский, Песоченский, так и вновь построенные — Ташкентский, Дружковский, Владивостокский, Самаркандский и др. Они выпускают более 1 млрд. штук изделий в год. Фарфоровая посуда давно перестала быть роскошью, превратившись в обыденные бытовые изделия. Но вместе с тем фарфор остался высоким искусством. Многие художники по фарфору удостоены почетных званий, награждены орденами, являются лауреатами Государственной премии, а двое из них — В. Городецкий и П. Леонов были избраны членами-корреспондентами Академии художеств СССР.

Фаянс производят из тех же белых глин — каолинов, что и фарфор, но обжигают при более низкой температуре (около 1000°). Поэтому фаянсовый черепок не спекшийся, а мелкозернистый, легче бьющийся. Он непрозрачен и не может быть таким тонким, как фарфор.

Если роспись по фарфору обычно бывает тонкой, четкой, напоминающей графику, то роспись фаянса выполняется крупными, кистевыми мазками.

В XV—XVI вв. фаянс мало отличался от ***майолики*** — керамических изделий, политых глазурью или эмалью. Он выделывался из более светлых серо-белых глин, покрывался белой эмалью, обжигался при сравнительно низкой температуре и расписывался яркими, чистыми красками. Производство фаянсовых тарелок было особенно развито в небольших итальянских городах Урбино, Деруте, Кастель-Дуранте, Фаэнце. Имя последнего города и дало собирательное название всей этой продукции — фаянс.

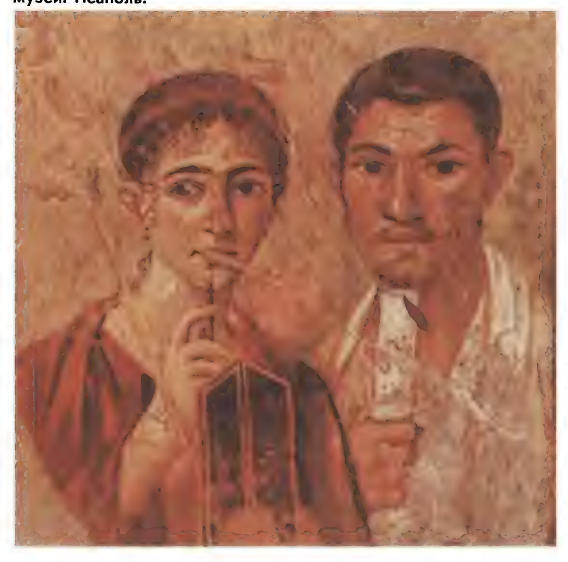
В ленинградском *Эрмитаже* есть довольно большая коллекция старых итальянских фаянсов. На большинстве тарелок изображены молодые женщины, причем часто с маленькой собачкой. В то время существовал обычай: жених дарил невесте тарелку с ее портретом и каким-либо изображением, символизирующим те добродетели, которые он хотел бы видеть в своей будущей супруге. Так вот, собачка олицетворяла собой верность. Некоторые фаянсовые тарелки украшены копиями с картин или портретов великих итальянских художников, в частности Рафаэля.

В Советском Союзе основной центр производства художественного фаянса — Конаковский завод имени М. И. Калинина в Калининской области. Здесь вырабатывают посуду, скульптуру малых форм по моделям художников.

ФРЕСКА

В переводе с итальянского слово «фреска» означает «свежий», «сырой». Это живопись по сырой штукатурке, т. е. в те короткие десятки минут, пока раствор еще не «схватился» и свободно впитывает краску. Такой раствор художники-монументалисты называют «спелым». Писать по нему нужно легко и свободно, а главное, как только художник почувствует, что ход кисти теряет плавность и она начинает «боронить», краска не впитывается, а намазывается, как бы «салит» стену, надо кончать работу: все равно краски уже не закрепятся. Поэтому фреска — один из самых трудоемких видов живописи, требующий величайшего творческого напряжения и собранности, но и дающий, как сказал старейший советский мастер стенописи Н. М. Чернышев, «часы несравненной радости».

Портрет пекаря и его жены. 1-я половина I в. н. э. Фреска из Помпей. Национальный музей. Неаполь.



Фресковой росписью занимались многие великие мастера мировой живописи — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, П. Веронезе, прославленные русские иконописцы Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, а среди художников нового времени — П. Пикассо, Ф. Леже, В. А. Фаворский.

Они работали как в технике «а фреско» (т. е. по-сырому), так и способом «а секко» (т. е. по-сухому). Здесь живопись ведется по уже твердой, высохшей известковой штукатурке, только вторично увлажненной, и красками, заранее смешанными с известью. Применяется также казеиново-известковая живопись: художник работает по недавно положенной, высохшей, а затем снова увлажненной штукатурке и даже просто по сухой штукатурке растительными красками, разведенными на смеси казеинового клея с известью. Эта основа при высыхании образует достаточно крепкое, нерастворимое в воде соединение. Поэтому такая живопись допускает последующие небольшие поправки темперными красками и даже промывку чистой водой. Поэтому ее применяют не только внутри, но и на внешних поверхностях зданий.

Существуют и другие техники стенописи, также называемые «фреска» в широком значении этого слова. С новыми составами красок и основ экспериментировали многие художники.

Так, Леонардо да Винчи написал свою знаменитую картину «Тайная вечеря» на стене трапезной миланского монастыря Санта-Мария делле Грацие красящим составом собственного изобретения, окончательный секрет которого до сих пор не раскрыт. Однако и краски Леонардо оказались невечными — они темнеют и отслаиваются.

ФУТУРИЗМ

Под таким общим названием (от латинского слова «футурум» — «будущее») возникло и развилось особое течение в европейском искусстве 1910—1920-х гг. Стремясь создать «искусство будущего», футуризм отрицал традиционную культуру со всеми ее нравственными и художественными ценностями и провозглашал культ машинной цивилизации, больших городов, высоких скоростей, движения, силы, энергии. Изобразительное искусство футуристов многими чертами родственно *кубизму* и экспрессионизму. Они использовали пересечения, сдвиги, наплывы форм, многократные повторения мотивов, стремясь выразить множественность впечатлений в современном городе, передать следы стремительного движения. Футуризм родился в Италии (лидер и идеолог движения Филиппо Маринетти, скульптор и живописец Уго Боччони, живописцы Карло Карра, Джино Северини, Джакомо Балла); восхваление идеи сверхчеловека, насилия и войны привело часть итальянских футуристов к фашизму.

В России футуристами называли себя участники различных группировок, в том числе члены петербургского «Союза молодежи» (В. Е. Татлин, П. Н. Филонов, М. З. Шагал, А. А. Экстер), участники выставок «Ослиный хвост», «Мишень», «Трамвай Б» (М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, К. С. Малевич, К. М. Зданевич, А. В. Шевченко), члены группы «Гилея» (В. В. Маяковский, Д. Д. Бурлюк). В творчестве русских футуристов («будетлян») были сильны черты *примитивизма,* интерес к традициям *лубка,* иконы, восточного искусства. Большинство футуристов приняли Советскую власть и активно участвовали в ее агитационно-пропагандистской деятельности. Однако анархистские, буржуазно-индивидуалистические корни футуризма, отрицание культуры прошлого были резко осуждены В. И. Лениным, Коммунистической партией.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Художественная промышленность производит изделия, в проектировании и создании которых участвует художник или дизайнер (см. *Дизайн*). Это радиоприемники, магнитофоны, мотороллеры, автомобили, часы, вагоны, многие виды станков и др. Художественные изделия — сувениры, изделия художественных промыслов, керамическую посуду, предметы национальной одежды и т. д.— выпускает местная промышленность. Понятие «художе-

Предметы из кофейного сервиза. Серебро, чернение, гравировка. Великий Устюг.



Е. П. Ревунова. Платок. Павловский Посад.



ственная промышленность», не являясь официальным и строго научным, вместе с тем достаточно точно определяет ту существенную особенность, которая присуща столь разнородным на первый взгляд предметам, как мотоцикл, радиоприемник, женское платье, тюбетейка, лаковая коробочка, фарфоровый сервиз и т. д., а именно то, что все эти вещи имеют эстетическую ценность, так как в их создании участвовал дизайнер, художник или народный мастер.

Вторая важная особенность этой разнородной области состоит в том, что она является именно промышленностью, т. е. имеет дело с массовым выпуском (тиражами) изделий. Иногда, например, в народном искусстве эти тиражи создаются ручным трудом, но важно то, что это не уникальные, индивидуальные произведения, а «размножение» созданного художником оригинального образца. В индивидуальной художественной деятельности творец сам выполняет всю работу от начала до конца — задумывает вещь, делает ее эскиз, проект или модель, а затем самостоятельно выполняет в материале. В художественной промышленности дизайнер или художник отделен от непосредственного производства, его функции кончаются подготовкой проекта или в некоторых немногих случаях изготовлением модели или образца. Производство изделий по этому образцу — уже дело техников, мастеров, машин и т. д. И поэтому если индивидуальное произведение всегда неповторимо, единственно, то основное требование к изделиям художественной промышленности — точное соответствие образцу. Разнообразие здесь достигается за счет увеличения количества образцов, изменения расцветок или отделок, уменьшения тиражей. Но основной принцип остается: изделия художественной промышленности — это массовые, тиражные вещи, продукты индустриального производства.

Сфера художественной промышленности постоянно и неуклонно расширяется, особенно в XX в. Объясняется это тем, что эстетические требования в обществе все время возрастают — мы хотим, чтобы все вещи, окружающие нас, были красивыми, эстетически совершенными и радующими глаз, причем не только фарфоровая ваза и ковер, но и кухонная табуретка, эмалированная кастрюлька, стеклянный стакан, зубная щетка, даже совок и ведерко для мусора. А это означает, что в их создании должен участвовать художник и при их массовом производстве они войдут в сферу художественной промышленности. Этот процесс «охудожествления» всех предметов, машин, механизмов, транспортных средств и множества других вещей — от наперстка до океанского лайнера или сухогруза — бесконечен. Потому что человек, как говорил М. Горький, по природе своей художник, ему свойственно стремление «вносить» красоту во все создания своего ума и своих рук. Человек творит, следуя не только законам целесообразности, но и законам красоты.

Занятия в Московской средней художественной школе имени В. И. Сурикова.



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Художественное образование как форма подготовки художников зародилось еще в древности — в Древней Греции и Древнем Риме, Египте, Китае, Индии и в других странах. В средние века обучение изобразительному искусству осуществлялось в мастерских крупных художников, передававших свой опыт ученикам. С XVI в. в Европе создаются художественные школы-академии, в которых складывается система обучения живописи, рисунку, композиции, опирающаяся на научные труды по живописи, композиции, перспективе Л. Б. Альберти, Ченнино Ченнини, *Леонардо да Винчи, А. Дюрера.*

В России художественное образование первоначально существовало в форме индивидуальной подготовки иконописцев, мастеров монументальной живописи и резчиков непосредственно в мастерских. В артелях («командах») иконописцы и резчики в процессе исполнения заказов обучали молодых художников-подмастерьев. В XVII в. центром художественного образования, иконописного и резного мастерства становится Оружейная палата в Москве. В XVIII в. важную роль в развитии художественного образования в России сыграла созданная Петром I в 1711 г. Рисовальная школа при Петербургской типографии. В ней не только копировали образцы, но и рисовали с натуры. Подлинным центром профессионального художественного образования в России стала основанная в 1757 г. в Петербурге Академия художеств, из стен которой вышли многие выдающиеся русские художники, скульпторы и архитекторы. Долгие годы в Академии художеств преподавал замечательный русский художник-педагог П. П. Чистяков, воспитавший целую плеяду прославленных русских художников-реалистов: *И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. А. Серова, М. А. Врубеля,* В. Д. Поленова и многих других. В Академии учились представители различных народов России, которые переносили из ее стен передовые традиции русского искусства в свою национальную культуру. Однако прогрессивные тенденции в Академии постоянно наталкивались на противодействие реакционного руководства, и в середине XIX в. произошел открытый конфликт между руководством, насаждавшим рутинный академизм, и передовыми художниками, стремившимися к реализму и демократической идейности (см. *Передвижники*).

В XIX в. в России появились средние художественные школы, училища, сыгравшие большую роль в развитии художественного образования. В 1802 г. открылась художественная школа в Арзамасе. Ее основатель А. В. Ступин построил систему обучения на академических принципах. Большую известность приобрела школа, созданная в 1820-х гг. А. Г. Венециановым в деревне Сафонково Тверской губернии. Ученики этой школы развили художественные принципы Венецианова, его интерес к крестьянскому труду, к жизни крестьян.

В 1833 г. в Москве был открыт Художественный класс, преобразованный в 1843 г. в Училище живописи и ваяния, а в 1866 г.— в Училище живописи, ваяния и зодчества. Училище превратилось в подлинный центр русской культуры. В его стенах учились (а затем многие из них и преподавали) такие

На уроке в художественном профессионально-техническом училище.



известные русские художники, как Н. В. Неврев, А. К. Саврасов, *В. Г. Перов,* С. В. Иванов, Н. А. Касаткин, К. А. Коровин, *И. И. Левитан, М. В. Нестеров,* А. П. Рябушкин, К. Ф. Юон, *М. С. Сарьян, К. С. Петров-Водкин,* С. В. Малютин, *С. В. Герасимов* и другие.

В первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции становление художественного образования в молодой Советской республике началось с Вхутемаса и Вхутеина.

Вхутемас (Высшие государственные художественно-технические мастерские) — учебное заведение, открытое в Москве в 1920 г. как «...специальное художественное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников — мастеров высшей квалификации для промышленности, а также конструкторов и руководителей для профессионально-технического образования». Вхутемас имел художественные (живописный, скульптурный, архитектурный) и производственные (полиграфический, текстильный, керамический, деревообделочный, металлообработочный) факультеты. В 1926 г. Вхутемас был преобразован во Вхутеин (Высший художественно-технический институт) по типу созданного ранее на базе Академии художеств петроградского Вхутеина. Вхутеин в основном имел структуру Вхутемаса и сохранил его педагогический коллектив.

Во Вхутемасе и Вхутеине, наряду с новыми подходами в подготовке художников-профессионалов, было допущено много ошибок в методах преподавания рисунка, живописи, композиции. Игнорировались основы реалистического искусства, не было систематической работы над рисунком, композицией, колоритом и т. п., терялись замечательные традиции передовой русской школы живописи. На это указывали В. И. Ленин, многие известные художники. 25 февраля 1921 г. В. И. Ленин посетил общежитие Вхутемаса, беседовал со студентами об учебе и искусстве и критически отозвался о формалистических увлечениях некоторых из них. В 1930 г. Вхутеин был закрыт и на основе Московского и Ленинградского Вхутеинов был создан в Ленинграде Институт пролетарских изобразительных искусств.

В настоящее время художественное образование в СССР представляет собой развернутую систему профессиональной подготовки специалистов и приобщения молодого поколения, широких масс трудящихся к изобразительному искусству, художественному творчеству посредством специальных учебных заведений, широкой системы государственных и общественных мероприятий (художественные выставки, конкурсы, пропаганда изобразительного искусства и т. п.), различных форм художественной самодеятельности.

Профессиональные художественные учебные заведения открыты во всех союзных республиках. В основу художественного образования, как и всего советского изобразительного искусства, положены метод *социалистического реализма,* принципы *партийности* и *народности* искусства.

Специалистов со средним художественным образованием готовят художественные и художественно-промышленные училища, училища (техникумы) декоративно-прикладного искусства и театральные художественно-технические училища. Подготовка осуществляется по таким специальностям: живопись, скульптура, художественная роспись, театрально-декорационное искусство, художественное ткачество, художественное оформление, художественная обработка металла, дерева, кости, камня, стекла, моделирование обуви, художественное оформление кожи, керамика, моделирование и конструирование одежды и др. Многие педагогические училища имеют художественно-графические отделения, где готовят учителей рисования и черчения. В этих училищах помимо общеобразовательных предметов изучаются специальные дисциплины: рисунок, живопись, композиция, декоративно-прикладное искусство, пластическая анатомия, скульптура, история изобразительного, декоративного и промышленного искусства, основы материаловедения и технологии производства, художественное конструирование.

Высококвалифицированных рабочих архитектурно-отделочного профиля, мастеров и художников для народных художественных промыслов выпускают профессионально-технические (строительные) училища и художе-

ственно-профессиональные училища и школы. В их числе — Богородская профессионально-техническая школа художественной резьбы по дереву (готовит мастеров-исполнителей по профессии резчик по дереву), Ивановское художественное училище (готовит мастеров-художников по специальности художественная роспись), Федоскинская профессионально-техническая школа (готовит мастеров-исполнителей по профессиям художник миниатюрной живописи, художник жостовской декоративной росписи, художник по финифти), Московская школа художественных ремесел (готовит мастеров-исполнителей по профессиям ювелир-монтировщик, вышивальщица, разрисовщица тканей).

Среднее специальное художественное образование наряду с общим образованием дают средние художественные школы при художественных институтах Академии художеств СССР. В эти школы принимаются дети, окончившие 4 класса общеобразовательной школы и проявившие яркие способности к изобразительному искусству. Срок обучения в школах для одаренных детей — 7 лет. Иногородние дети, поступившие в школы, живут в интернатах при школах.

Высшее художественное образование дают художественные и художественно-промышленные вузы — Московский художественный институт имени В. И. Сурикова (ведет историю с 30—40-х гг. XIX в.), Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (основан в 1757 г.), Московское (бывшее Строгановское, основано в 1825 г) и Ленинградское имени В. И. Мухиной (основано в 1876 г.) высшие художественно-промышленные училища. Художественные институты — высшие учебные заведения искусства — готовят художников, архитекторов и искусствоведов высшей квалификации по специальностям: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, художественное оформление и моделирование изделий текстильной и легкой промышленности, интерьер и оборудование, промышленное искусство, монументально-декоративное искусство, теория и история изобразительных искусств, архитектура. Кроме тогс, подготовка художников высшей квалификации различного профиля осуществляется на соответствующих факультетах в театральных, полиграфических, текстильных и технологических институтах, а также во Всесоюзном государственном институте кинематографии. В художественно-промышленных вузах созданы вечерние отделения по подготовке художников-конструкторов для лиц, имеющих законченное высшее техническое или художественное образование и работающих на заводах, в конструкторских бюро, научно-исследовательских институтах и проектных организациях. Более 40 художественно-графических факультетов педагогических институтов страны готовят преподавателей рисования, черчения, труда (с художественной направленностью). Педагогическая и методическая подготовка студентов в некоторых художественных институтах позволяет им в дальнейшем преподавать изобразительное искусство в общеобразовательных и детских художественных школах, а также в специальных учебных заведениях искусств. Поступающие в вузы на художественные специальности сдают вначале специальные экзамены по рисунку, живописи, композиции, скульптуре (творческий конкурс) и только после успешной их сдачи экзаменуются по общеобразовательным предметам.

Обучение специальным дисциплинам в художественных вузах и училищах ведется под руководством опытных преподавателей — известных художников, академиков, профессоров, доцентов, которые определяют творческое развитие студентов, постоянно совершенствуют методы обучения и воспитания будущих художников, скульпторов, архитекторов, искусствоведов. Здесь преподавали или преподают такие выдающиеся советские мастера изобразительного искусства, как Д. Н. Кардовский, И. И. Бродский, В. Н. Бакшеев, Н. П. Крымов, В. Н. Яковлев, В. И. Касиян, Е. А. Кибрик, М. К. Аникушин, А. М. Герасимов, А. М. Грицай, У. М. Джапаридзе, Г. М. Коржев, Е. Е. Моисеенко, Д. К. Мочальский, А. А. Мыльников, Э. К. Окас, Б. С. Угаров, Н. В. Томский, Т. Н. Яблонская.

Кроме профессиональных учебных заведений система художественного образования в СССР включает широкую сеть *детских художественных школ, изостудий* при Дворцах пионеров, Домах и Дворцах культуры, заочные университеты культуры, культурно-просветительные учреждения, различные формы внеклассной и внешкольной воспитательной работы с детьми по изобразительному искусству (кружки, факультативы, конкурсы, олимпиады, вечера встреч с художниками и т. п.), широкую пропаганду по радио, телевидению, в печати шедевров мирового зарубежного, русского дореволюционного и советского изобразительного и декоративно-прикладного искусства, скульптуры и архитектуры (см. также *Эстетическое воспитание*).

Большую роль во всестороннем, гармоническом развитии юных граждан, совершенствовании их творческих способностей играет и журнал *«Юный художник»*.

Ц, Ч, Ш, Э, Ю

ЦВЕТ

Цвет — главное выразительное средство *живописи.* Да и в *графике* он часто играет важную роль. Поэтому художнику необходимо остро чувствовать цвет, его оттенки, отношения, изучать науку, которая называется цветоведением.

Белый солнечный свет состоит из лучей с разной длиной волн. Эти лучи вы можете увидеть с помощью стеклянной призмы, отбрасывающей на стену разноцветный «зайчик». Свет солнца преломился в призме и образовал так называемый спектр, в котором нетрудно различить красные, оранжевые, желтые, зеленые, голубые, синие и фиолетовые лучи. Самые длинные воспринимаемые нашим глазом волны у красного цвета, самые короткие — у фиолетового.

Предметы, на которые падает солнечный свет, часть лучей поглощают, а часть отражают. Отраженные лучи и дают ощущение цвета предмета. Только что выпавший снег, например, отражает почти все лучи, черный бархат почти все поглощает.

Самый полный, яркий и богатый спектр у солнца. Благодаря ему мы воспринимаем окружающий мир во всем разнообразии и прелести его красок. И если бы солнце вдруг остыло до температуры пламени костра, то из его спектра ушли бы фиолетовые, синие и голубые цвета.

Зато в спектре луны наиболее интенсивны зеленые и голубые лучи. Потому лунной ночью помимо белых наиболее заметны светло-зеленые и светло-голубые предметы, а красные кажутся серыми и черными.

Передать средствами живописи полуденное солнце или другие ослепительно яркие тела невозможно, тем не менее мы часто встречаем картины, изображающие сравнительно слабые источники света, например: костер, горящую лучину, свечу, лампу, заходящее или восходящее солнце. Помогают в этом художникам правильно найденные отношения тона и цвета.

Общее освещение, характерное для того или иного времени дня, сближает предметы по цветовым оттенкам, бросает на них похожие блики.

Художник, изображая какой-либо предмет, не должен забывать о цвете основного источника света (собственного или отраженного) и цвете соседних предметов. Однако собственная окраска изображаемого никогда не изменится до неузнаваемости. Какие бы оттенки ни придавала окружающая среда объектам, мы всегда различим их подлинный цвет.

Характеризуя те или иные цвета, часто употребляют слова «теплый» и «холодный». К первым относят красные, оранжевые, желтые цвета, ко вторым — голубые, синие, фиолетовые.

Предмет, освещенный теплым светом, обычно имеет в тени холодную окраску, а на свету — теплую. Обратное наблюдается при холодном освещении. Однако часто можно видеть на освещенной теплыми лучами поверхности предмета холодные оттенки, а в холодных тенях — теплые.

На цветовой облик предметов в значительной степени влияет воздушная среда. Окраска предмета по мере удаления от наблюдателя теряет свою интенсивность. Например, лес вдали нередко воспринимается нами темно-синим. Объясняется это тем, что воздушная среда задерживает и рассеивает часть фиолетовых, синих, голубых лучей, почти без помехи пропуская остальные. Утренние и вечерние зори окрашены в теплые тона, так как солнечный свет, пробиваясь сквозь более толстый слой атмосферы, теряет много холодных лучей. Отдаленная цепь гор кажется голубоватой,

а снег на вершинах, освещенных солнцем, — розовым благодаря тому, что яркий свет, отраженный белой поверхностью, по пути к нам лишается части коротковолновых лучей, а потерю их не в состоянии возместить небольшая примесь голубого цвета, рассеянного в атмосфере. Эта голубизна может окрасить только сравнительно слабо освещенные или темные по тону предметы. Следовательно, на расстоянии темные предметы принимают синие, голубые, фиолетовые оттенки, а белые предметы — желтые, оранжевые, розовые.

Именно потому, что все предметы находятся в общей для них световой и воздушной среде и взаимно окрашиваются отраженным светом, мы наблюдаем в природе гармоническое сочетание красок, удивительную тоновую и цветовую цельность.

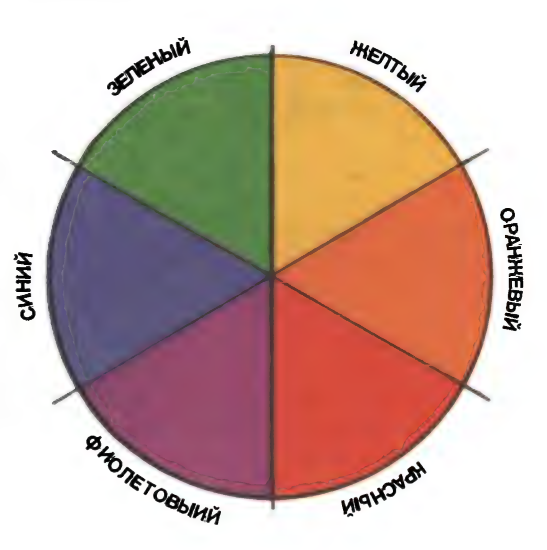
Художник должен учитывать свойства нашего зрения. Так, если он будет писать пейзаж, выставив свой холст или бумагу на солнце, а потом станет рассматривать свою работу при обычном комнатном освещении, то увидит, что краски черны, границы между светом и тенью слишком резки, манера письма сухая. Произошло это оттого, что во время работы зрение, раздраженное ярким освещением, притупилось и краски стали плохо восприниматься. Вот почему в солнечный день надо устраиваться в неглубокой тени или пользоваться зонтом.

При ярком освещении цвет любого предмета, за исключением его затененных частей, теряет насыщенность, как бы выбеливается. Поэтому художники предпочитают писать при мягком свете пасмурного дня, а в ясную погоду — ранним утром или к вечеру.

Сильно освещенные предметы кажутся увеличенными из-за окружающего их сияния — ореола. Лучше всего ореол заметен вокруг ярких источников света, он более насыщен по цвету, чем сами источники. Светлые фигуры на темном фоне всегда кажутся больше, чем равные им темные фигуры на светлом фоне.

Художники давно подметили пространственные свойства теплых и холодных цветов. Холодные как бы удаляются от зрителя, теплые — приближаются. Вот почему пейзажи старых мастеров делились на три плана: передний — коричневый, средний — зеленый, дальний — синий. На самом деле в природе встречаются самые неожиданные сочетания цветов, при которых передний план может оказаться по цвету холодным, а дальний — теплым. В картине вообще могут отсутствовать красные, оранжевые и желтые краски, но присутствие теплых тонов будет ощущаться. Происходит это потому, что зеленое пятно смотрится теплым рядом с голубым, а голубое — рядом с синим. Следовательно, один и тот же цвет может казаться более теплым или более холодным в зависимости от соседних с ним красок.

Цветовой круг.



Всем известны три основные краски: красная, желтая и синяя. А вот в солнечном спектре основные цвета существенно отличаются. Это красный, сине-фиолетовый и зеленый. Смешивая их оптически, можно получить все остальные цвета. Результаты оптического и механического смешения красок в ряде случаев расходятся. Например, смешивая на палитре желтую и синюю краски, получим зеленую.

Ко всякому цвету можно подобрать другой таким образом, чтобы при их оптическом смешении получился серый или белый цвет. Такие цвета называются дополнительными. Например, лимонно-желтый и ультрамариново-синий; оранжевый и голубой; карминовый (красный) и зеленый.

Положим рядом мелкие пятна красной и зеленой красок и посмотрим на них издали. Мы увидим общий серый тон; если будет преобладать зеленая краска, получится красивый серо-зеленый цвет. Близко расположенные пятна мы воспринимаем издали как одно целое. Это также результат оптического смешения, обычно называемого пространственным. Смешивая таким образом оранжевый с фиолетовым, получим темно-розовый, зеленый с оранжевым — желтый. Пространственное смешение цветов можно обнаружить во многих картинах и особенно мозаиках.

Если вращать в темноте светящийся предмет, то получится светящийся круг, так как зрительное ощущение не исчезает сразу после того, как перестает действовать раздражитель. След, оставшийся от раздражителя, называют последовательным образом. Он может быть положительным, если образ по светлоте или цвету соответствует раздражителю, и отри-

цательным, если образ по светлоте или цвету противоположен раздражителю.

Пристально посмотрите на синий лист бумаги, а потом на белый. Он окрасится в оранжевый цвет. Если же вы переведете взгляд с синего листа не на белый, а на цветной, то окраска его будет иной. Каждый раз после наблюдения фигуры определенного цвета возникает последовательно отрицательный образ, хорошо заметный на бесцветном фоне. Например, переведя взгляд с поверхности, окрашенной в красный цвет, на белую, мы увидим ее изумрудно-зеленой; если вместо белой поверхности будет синяя, она изменится и станет голубой. А зеленый цвет, если мы перед тем, как взглянуть на него, смотрели на дополнительный к нему красный, покажется более интенсивным и насыщенным. Это явление носит название последовательного контраста. Оно очень важно для живописца. Ведь если мы переводим взгляд с одной части картины на другую, окрашенную в дополнительный цвет, то замечаем, что и те и другие краски все больше и больше загораются, вызывая ощущение цветовой гармонии.

Если два дополнительных цвета граничат друг с другом, то они становятся ярче. Это так называемый одновременный контраст цветов.

Поместите одинаковые, например серые, квадратики на разные цветные фоны. Квадратики приобретут оттенки, которые будут приближаться к дополнительному цвету фона. Тот, что на красном фоне, позеленеет, на зеленом — покраснеет, на синем — пожелтеет и т. д. Аналогичные явления можно иногда наблюдать с тенью, отбрасываемой тем или иным предметом: она слегка окрашивается в цвет, дополнительный к цвету предмета.

Красный квадратик на зеленом фоне покажется ярче и чище по тону, чем на желтом фоне, потому что дополнительный — зеленый — цвет усилит его яркость. Тонкие цветовые переходы лучше всего различимы, когда цветная поверхность окружена фоном, близким к ним по светлоте. Чем больше площадь фона, тем сильнее его цвет влияет на цветную поверхность.

Равномерно окрашенная поверхность кажется у края светлее, если она граничит с более темной поверхностью, или темнее, если рядом более светлая поверхность. Это краевой контраст. Все вышеописанные явления особенно заметны при неярком, рассеянном освещении.

Цвет служит художнику прежде всего для правдивого изображения реальных предметов в реальной среде, помогая ему выявить в картине или этюде существенное и характерное.

ЧЕКАНКА

Причудливые узоры из трав, цветов, многофигурные композиции украшают многие старинные блюда, ковши, чаши, оклады икон, оправы оружия из золота или серебра, а также и современные изделия. Сделаны они в технике рельефной чеканки.

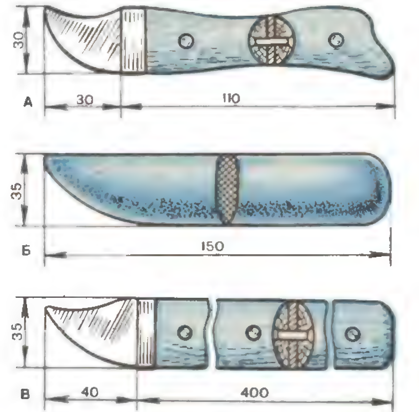
Материалом для чеканки может служить практически любой мягкий листовой металл толщиной от 0,2 до 1,5—2 мм: медь, латунь, алюминий и др. Инструменты — чеканы, давильники, молотки. Чеканы бывают стальные и деревянные. Стальные чеканы — это стержни квадратного или прямоугольного сечения от 3×6 до 10×15 мм и длиной 150—160 мм. Рабочий конец чекана утолщен, обработан напильником, закален и отполирован. Чеканы различаются по форме рабочей части: это расходники, лощатники и др. Для выколотки применяют чеканы из твердых пород дерева.

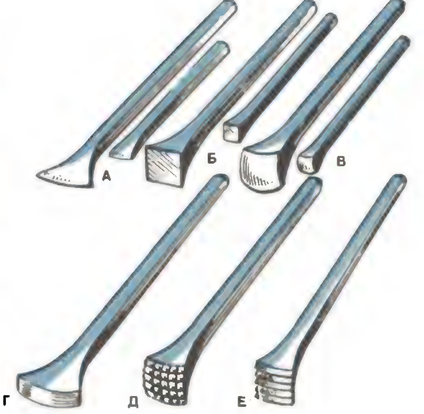
Давильники необходимы при выдавливании рельефа на фольге или очень тонком листе усилием руки без чекана и молотка. Толщина листа в этом случае должна быть не более 0,4 мм. Давильники изготовляют из стали или прочной пластмассы. Они представляют собой ножи с закругленными лезвиями длиной 20—40 мм, шириной 20—30 мм. Лезвие хорошо полируется, а острие ножа притупляется и закругляется с небольшим радиусом. Укрепляется давильник на деревянной ручке длиной не менее 40—50 см. Чеканить можно и обыкновенным молотком весом 150—200 г.

Для первоначальной, грубой деформации листа требуется коврик из толстой (20—40 мм) резины или подушка с песком, можно воспользоваться и обыкновенной доской. Подушка сшивается крепкими нитками из 2—3 слоев прочного брезента и набивается мелким песком. Необходимо также иметь деревянный ящик, размеры которого соответствуют размерам задуманной композиции чеканки. Ящик заполняется массой («смолой»), состоящей из 5 частей битума мягких марок, 4 частей мелкого песка или земли и 1 части смеси песка и канифоли (поровну). В ящик эту массу закладывают разогретой и хорошо смешанной.

Подготовка металла к чеканке состоит в следующем. Ножницами по металлу вырезают заготовку на 10—15 мм больше задуманной композиции, правят ее деревянным молотком и края отгибают под прямым углом. Чтобы заготовка стала более мягкой и ковкой, ее отжигают на газовой горелке, паяльной лампой и отбеливают. Битумно-земляную смесь разогревают, поставив ящик в духовку, втапливают в разогретую массу заготовку отогнутыми концами вниз. После остывания смеси заготовку закрашивают светлой гуашевой краской (или темперной).

Инструменты чеканщика.
Слева: давильники.
Справа: А — расходники;
Б — лощатники; В — облые;
Г, Д, Е — фактурные.

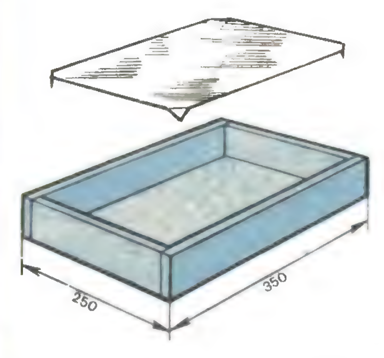




Чарки. Серебро, чеканка, позолота. 2-я половина XVII в. Государственные музеи Московского Кремля.



Заготовка листового материала и деревянный ящик для чеканки по смоле.



Через копировальную бумагу переносят выбранный рисунок на металл и приступают к чеканке. Расходником повторяют нанесенный на металл рисунок. Чтобы линия получилась плавной и красивой, расходник следует держать с небольшим наклоном от направления движения оконтуривания. В этом случае при ударе молотка чекан будет сам передвигаться на необходимую величину. Затем следует провести осаживание фона композиции и прочеканить места, расположенные ниже фона. Осаживание производится лощатником. Добившись необходимой глубины фона, лощатником выравнивают и выглаживают все неровности, прорабатывают ребра между плоскостями на рельефе. Выпуклого и объемного рельефа добиваются проработкой изделия с оборотной стороны. Для этого разогревают битумно-земляную массу, извлекают из нее проработанный с лицевой стороны рельеф, отгибают уголки в обратную сторону. Повторяют отжиг, так как в процессе чеканки металл теряет эластичность, становится упругим и ломким.

После отжига лист снова втапливают в битумно-земляную массу для отработки композиции с обратной стороны. Затем изделие извлекают из смолы, отжигают, переворачивают, прорабатывают с лицевой стороны и так продолжают до тех пор, пока композиция не получит окончательную завершенность.

Последняя операция чеканки — нанесение на рельеф специальными чеканами задуманной фактуры поверхности. Она может быть гладкой, шероховатой, покрытой точками и т. д. После окончательной отделки изделие хорошо промывают, протирают молотой пемзой, сушат в древесных опилках и смазывают тонким слоем минерального масла.

В нашей стране первоклассными мастерами чеканки были мастера-ювелиры Москвы, Новгорода, волжских сел Красное, Подольское, Сидоровское, Северного Кавказа, Урала. В XVI—XVII вв. в мастерских Московского Кремля чеканили золотую и серебряную посуду, в том числе и чаши — братины, из которых пили заздравные тосты. Украшение братин очень разнообразно. Некоторые из них сплошь покрыты чеканным орнаментом из трав, побегов, треугольников, мелких круглых выпуклостей — «яблок», «ананасов», «ложек», «чешуек».

Современное искусство чеканки обогатилось новыми материалами и темами. Советские художники используют алюминий, жесть, железо, медь, латунь. Они умело выявляют пластические и декоративные качества материала и

создают различные ювелирные украшения, декоративные настенные панно. Тематика чеканки необыкновенно широка: жанровые сцены, пейзажи, портреты, фольклорные образы, изображения народных обрядов и обычаев, танцев, спортивных игр. Замечательные произведения, выполненные в технике чеканки, создают, например, грузинские художники И. Габашвили, И. Очиаури и другие.

ШПАЛЕРЫ

Шпалеры — безворсовые настенные ковры с сюжетными и орнаментальными композициями. Выполнялись они в очень сложной и трудоемкой технике ручного ткачества на станах двух типов. Если основа вертикально натягивалась на валы, шпалеры назывались «готлис» (в переводе с французского — «высокая основа»). Другой вид шпалер — баслис («низкая основа») — ткали на горизонтальных станах.

Основой служила неокрашенная, крученная в несколько нитей шерсть или лен. Изображение передавалось переплетением нитей основы с нитями утка́. Это могла быть шерсть различных оттенков, шелк, иногда металлическая золотая или серебряная нить.

Моделью для исполнения шпалеры служил картон — специальный эскиз ковра в красках, в натуральную величину. Картоны для шпалер создавали многие известные художники. Так, например, Рафаэль писал картоны к ватиканской серии шпалер «Деяния Апостолов». Мастер ткал с изнаночной стороны. На вертикальных станах с лицевой стороны помещалось подвижное зеркало, в которое ткач мог видеть часть исполняемой шпалеры. Модель располагалась сбоку или за спиной ткача. При работе в технике баслис эскиз шпалеры в красках помещали под нитями основы, и, раздвигая их, можно было корректировать работу. Искусный мастер в год исполнял около одного квадратного метра ковра. Эта работа требовала от ткача высокого мастерства, чувства цвета, знания рисунка и большого художественного вкуса.

Шпалеры в Западной Европе начали ткать в XII—XIII вв. Они широко применялись в убранстве жилых и парадных помещений. Шерстяной ковер-картина скрывал холодную гладкую поверхность каменных стен. Около 1381 г. в Париже были вытканы 7 огромных шпалер, включавших 105 сюжетов. Мастера XV—XVI вв. оставили нам прекрасные ковры типа «мильфлёр» (тысяча цветов) с фоном, сплошь затканным кустиками цветов.

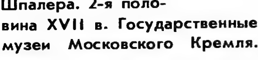
В середине XVII в. шпалерные мануфактуры существуют уже во многих странах: в Италии, Германии, Испании, Фландрии, но особо ценятся работы ткачей Франции, где выделяется Королевская мануфактура гобеленов в Париже, названная по имени известных еще с XV в. красильщиков и ткачей Гобеленов. Здесь создаются замечательные образцы шпалерного искусства. В XVIII в. гобеленами стали называть шпалеры других европейских мануфактур, подражавших французской, в XIX в. — вообще все шпалеры.

В 1716—1717 гг. была основана первая русская шпалерная мастерская. Для ее организации приглашаются иноземные мастера, которые обещали «обучать российской нации учеников». Талантливые русские ткачи исполняют шпалеры на самые различные сюжеты: батальные сцены («Полтавская баталия»), портреты, декоративные композиции.

40—60-е гг. XVIII в. — первая четверть XIX в. — время расцвета русской мануфактуры. Серии шпалер «Индийские ковры» с изображением туземцев на фоне пышной тропической природы, экзотических животных, птиц и рыб сменяются произведениями в стиле рококо — «Венера верхом на дельфине» и в стиле классицизма. Появляются работы, повторяющие живописные оригиналы западноевропейских мастеров.

В настоящее время гобеленами практически называют все гладкотканые, ворсовые и даже войлочные сюжетные и бессюжетные ковры ручной работы, а также машинные безворсовые мебельные и декоративные ткани крупноузорного переплетения, изготовленные на жаккардовых механических станках. Отличие их от орнаментальных ворсовых машинных и ручных ковров стало чисто условным, поскольку в ковроделии используются наряду с отвлеченными орнаментальными мотивами декоративные изображения цветов, птиц, бабочек, сюжетные композиции и портреты.

В советском декоративном искусстве гобелены занимают одно из ведущих мест. Прекрасными работами славятся мастера Прибалтики, Грузии, Москвы и других республик и городов. Наряду с шерстяными нитями в гобелены вводят пеньку, морскую траву, искусственные волокна, нити расплетенных морских канатов. Кроме плоских гобеленов для украшения стен появились объемные, представляющие собой тканые конструкции. Они прикрепляются к потолку и подчас композиционно связываются со светильниками и люстрами или же служат пространственными ширмами, которые делят помещение на отдельные незамкнутые части. Такие гобелены, так же как и бессюжетные крупноворсовые, используются в общественных интерьерах и особенно распространены в


Шпалера. 2-я половина XVII в. Государственные музеи Московского Кремля.


З. Легашвили. Гобелен «Осень», 1981





Прибалтике. Московские мастера, наоборот, ткут сюжетные безворсовые плоские гобелены. Грузинские гобелены носят ярко выраженный национальный характер, воспроизводя фольклорные, литературные и исторические сюжеты.

ЭКСЛИБРИС

Экслибрис (в переводе с латинского — «из книг») — первые слова надписи, наиболее часто употребляемой на знаке принадлежности книги (например, «из книг А. П. Петрова»). Этим термином обозначается книжный знак в различных вариантах: «Книга...», «Из библиотеки...», «Из собрания книг...», а то и просто фамилия владельца или даже одни инициалы.

В прошлом самую надпись часто заменял герб владельца книги, ведь книга в те времена не уступала по ценности многим сокровищам, на ее изготовление шли годы труда художников-миниатюристов, каллиграфов-переписчиков. Поэтому книги чаще всего принадлежали лишь очень состоятельным, часто титулованным владельцам (см. *Миниатюра*).

На протяжении веков многие выдающиеся мастера в решениях своих экслибрисов так или иначе пытались отразить нечто большее, чем происхождение и звание книговладельца,— передать особенности внутреннего мира человека, его связей с обществом, историей, природой.

В советскую эпоху тематика экслибриса многократно расширилась, характеризуя современного человека нового общества с его возросшими культурными и социальными запросами.

В зависимости от исторических условий экслибрисы изготавливались по-разному Еще

Г. А. Кравцов. Экслибрис О. Попова. 1962. Ксилография. Справа: В. Н. Фролов. Экслибрис Т. Като. 1965. Ксилография.





в Древнем Египте в библиотеке фараона к папирусам прикрепляли маленькую фаянсовую табличку с именем владельца. До изобретения книгопечатания экслибрис рисовали прямо на книге. В эпоху книгопечатания книжный знак принимает форму миниатюрного эстампа, оттиснутого на станке с гравированной на меди или дереве доски. В первой половине XIX в. гравированный экслибрис стал уступать место литографскому благодаря простоте печати с камня, а во второй половине века — печатному клише (фотомеханическое воспроизведение рисунка). В конце XIX — начале XX в. в связи с возрождением интереса к оригинальным способам печати экслибрисы все чаще гравируют на дереве, иногда — на новом материале — линолеуме, хотя параллельно их печатают и с клише.

Экслибрисы содержали изобразительную информацию, которая почти до конца XIX в. ограничивалась главным образом передачей геральдических фигур, символических изображений, иногда дополненных текстами с девизами или изречениями. Иногда вводился несложный декоративный мотив, элементы пейзажа, декоративно-орнаментальная деталь или рамка.

Издавна существовали и чисто шрифтовые книжные знаки, которые сначала печатались с помощью своеобразных штемпелей, составленных из литер, были кратки, состояли иногда из одной строки. Текст порой дополняла небольшая виньетка или герб, линейная или составленная из особых декоративных элементов типографского набора (акциденций) рамка.

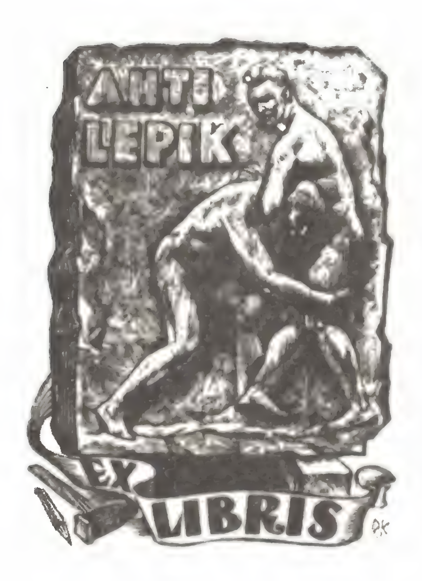


А. И. Калашников. Экслибрис Клауса Рёделя. 1968. Ксилография.

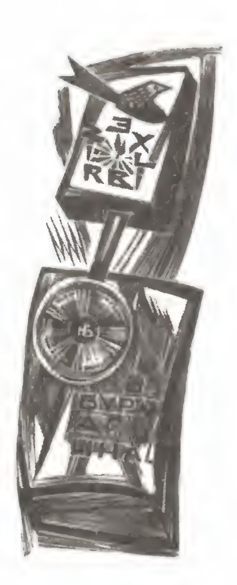
Разновидностью экслибриса, родственной гербу, стал вензель — виньетка из одной или нескольких начальных букв имени владельца книги.

Основное назначение книжного знака — указание на владельца книги. Однако нельзя назвать экслибрисом просто надпись от руки. Экслибрис — это особый элемент книжной графики.

История искусства экслибриса богата примерами высокохудожественных композиций, графических достижений их авторов, в числе которых — выдающиеся художники Возрождения



Р. Кальо. Экслибрис А. Лепика. 1963. Ксилография.


Н. В. и Г. Н. Бурмагины. Экслибрис Н. В. Бурмагина. 1965. Ксилография.



Г. З. Бехам. Экслибрис Гектора Помера. 1530-е гг. Ксилография.

А. Дюрер, Х. Хольбейн Младший, Л. Кранах Старший; многие мастера XVIII в.; известные художники конца XIX — начала XX в. О. Бёрдсли, П. Пикассо, Ф. Мазерель, замечательные мастера русского и советского искусства В. М. Васнецов, М. А. Врубель, К. А. Сомов, А. П. Остроумова-Лебедева, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, В. А. Фаворский, А. И. Кравченко, видные советские графики нашего времени М. С. Чуракова, Г. А. Кравцов, В. А. Фролов, Ф. Д. Константинов, М. М. Верхоланцев, П. Упитис и многие другие.

Каким бы ни был экслибрис в наши дни по содержанию, он должен оставаться книжным не только по своему сюжету, но и по внешнему виду: по композиции, обязанной быть стройной (ибо это эмблема), по конфигурации, размерам (желательно не очень большим), фактуре (в идеале близкой к фактуре шрифтового набора), по связи в едином «дуэте» текстовой и изобразительной частей знака, по культуре образного решения хорошо читаемого с первого взгляда текста и другим специфическим признакам, важность и нужность которых проверена веками.

В наши дни искусство книжного знака популярно как среди библиофилов, так и почитателей искусства графики. В нашей стране ведут пропаганду искусства и исследования книжного знака ряд экслибрисных клубов (в Москве, Минске, Новосибирске и других городах), входящих в большие республиканские добровольные общества книголюбов. Издается специальная литература, организуются выставки художественно исполненных книжных знаков, конкурсы на лучший экслибрис.

Искусство книжного знака — это сравнительно небольшая ветвь современной графики. Достижения этого своеобразного искусства не могут не привлекать всех тех, кто любит выразительную силу графического афоризма.

ЭРМИТАЖ

В центре Ленинграда, на левом берегу реки Невы, находится Эрмитаж — крупнейший музей истории мировой культуры. В комплекс зданий Эрмитажа входят: Зимний дворец, одно из лучших творений архитектора В. В. Растрелли (1754—1762), примыкающий к нему Малый Эрмитаж, сооруженный по проекту Ж. Б. Валлен-Деламота (1764—1767), Старый Эрмитаж, построенный Ю. М. Фельтеном для размещения быстро растущей дворцовой картинной галереи (1775—1784), здание Эрмитажного театра, возведенное архитектором Д. Кваренги (1783—1787) на месте Зимнего дворца Петра I, и Новый Эрмитаж, построенный в 1839—1852 гг. по проекту архитектора Л. фон Кленце. Его монументальный портик украшен 10 гранитными статуями атлантов, выполненных под руководством скульптора А. И. Теребенева. Интерьеры всех зданий созданы русскими архитекторами, и многие залы сами по себе являются памятниками истории русской архитектуры.

Богатейшие коллекции Эрмитажа включают более 2 млн. 700 тыс. экспонатов и разделены по 6 отделам. Отдел истории первобытной культуры хранит памятники из раскопок на территории Советского Союза. Это фигурки женщин, птиц, украшения из бивня мамонта, относящиеся к эпохе палеолита (ок. 20 тыс. лет до н. э.); скифские и древнегреческие золотые изделия из курганов Северного Причерноморья (VI—III вв. до н. э.), удивительно хорошо сохранившиеся древности V—IV вв. до н. э. из погребений горного Алтая. Здесь был обнаружен древнейший из известных ковер с изображением лошадей и воинов, шелковые китайские ткани, художественные изделия из дерева, войлока, кости и кожи.

В отделе античного мира — богатые коллекции расписных греческих ваз и скульптуры из мрамора, и среди них знаменитая Венера Таврическая, приобретенная в 1718 г. Петром I в Риме. Большой раздел составляют древности из раскопок античных городов и поселений в Северном Причерноморье.

Отдел истории культуры и искусства Востока создан в 1920 г. Этим был признан большой вклад народов Востока в мировую культуру. Здесь можно увидеть коллекции памятников Древнего Египта и Ассирии. Среди древнеегипетских папирусов сохранился текст XX в. до н. э. В отделе хранится громадный археологический материал из раскопок в Закавказье и Средней Азии, например великолепные росписи из дворцов и общественных зданий городища Пенджикент (VII в. н. э., территория современного Таджикистана). Богато представлена культура Ирака, Турции, Египта, Сирии, Индии, Китая и Японии.

В отделе истории русской культуры экспонируются и хранятся памятники с VII до XIX в. Особенно богаты коллекции русского прикладного искусства: фарфора, стекла, серебряных и бронзовых изделий, тканей, костюма. Обращают на себя внимание художественные изделия из цветного металла и стали тульских мастеров XVIII в. Отделу истории русской культуры передан ныне и дворец А. Д. Меншикова, где размещена выставка «Культура России первой трети XVIII в.».

В. В. Растрелли. Зимний дворец. Ныне одно из зданий Государственного Эрмитажа. 1754—1762. Ленинград.



Наибольшей славой пользуется в Эрмитаже отдел истории западноевропейского искусства. Он хранит и экспонирует многие выдающиеся произведения живописи. В залах выставлены картины прославленных художников Италии (Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана), Испании (Д. Веласкеса, Б. Э. Мурильо, Ф. Гойи), Фландрии (П. П. Рубенса, А. ван Дейка), Голландии (Г. Терборха, Ф. Халса, Рембрандта), Франции (Н. Пуссена, К. Лоррена, А. Ватто, О. Ренуара, Э. Мане, А. Матисса, П. Пикассо), Англии (Д. Рейнолдса, Д. Райта, Т. Гейнсборо) и Германии (А. Дюрера, К. Д. Фридриха). Скульптура представлена работами Микеланджело, Ж. А. Гудона, О. Родена. Во многих залах размещены предметы прикладного искусства разных эпох и стран: мебель, предметы обстановки, фарфор, стекло, ткани, ювелирные изделия. Интересен «Рыцарский зал», где выставлены рыцарские доспехи и разнообразные образцы оружия XV—XVIII вв.

Отдел нумизматики славится огромным количеством монет и медалей разных стран и времен, а также орденами.

Сокровища Эрмитажа выставлены в 353 залах, но не все они находятся в экспозиции, большинство коллекций хранится в запасниках, которые всегда доступны научным работникам и студентам.

Эрмитаж прошел долгий и сложный путь развития. Его основанием принято считать 1764 г., когда в Зимний дворец поступила первая коллекция из 225 картин, купленная в Германии Екатериной II. Ее разместили в павильоне Зимнего дворца, носившего название «эрмитаж», т. е. «место уединения». В 1852 г. был открыт Новый Эрмитаж как музей. Он предназначался для людей, знающих искусство, что ограничивало доступ в музей, особенно экскурсий.

Только в 1917 г. после Великой Октябрьской социалистической революции произошел решительный перелом в жизни Эрмитажа: он стал народным музеем. Перестройка музея шла медленно, и его новая структура окончательно оформилась в 1935 г. Был создан научно-просветительный отдел и реставрационные лаборатории. Эрмитаж стал крупнейшим научно-просветительным и исследовательским центром.

Эрмитаж — один из самых известнейших музеев мира. Для обслуживания посетителей организуется более 30 тыс. экскурсий в год, а в Эрмитажном театре проводятся лекции по тематическим циклам. Более тысячи лекций в год читают сотрудники Эрмитажа, выезжая в разные районы Советского Союза.

В широкой просветительской деятельности Эрмитажа большое внимание уделяется работе с детьми. Ленинградским школьникам музей предлагает многочисленные тематические экскурсии, знакомящие их с искусством разных стран, народов, эпох. Программа тематических экскурсий строится с учетом уровня подготовленности учащихся разного возраста. Для школьников, которые особенно интересуются искусством, хотят глубоко и серьезно изучать

его, в музее организованы кружки и клубы «Юные друзья искусства», «Юные археологи». А самые маленькие — дошкольники и младшие школьники — занимаются в изостудии.

Для юных ленинградцев музей выпустил абонементы, по которым они в течение года посещают Эрмитаж, последовательно знакомясь с его коллекциями. В отдельных районах города открыты школьные лектории, где научные сотрудники музея читают лекции для учащихся 5—10 классов.

Ежегодно в стенах музея устраиваются выставки из музеев других стран. Они знакомят посетителей с выдающимися памятниками мировой культуры. В свою очередь Эрмитаж направляет в разные страны свои выставки, что служит делу расширения международного сотрудничества в области истории культуры и искусства.

В 1964 г. за успешную работу по эстетическому воспитанию широких масс трудящихся Эрмитаж награжден орденом Ленина.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ

Эстетическое воспитание является важнейшим фактором всестороннего и гармонического развития молодого поколения. Уже в «Основных принципах единой трудовой школы» (1918), подписанных А. В. Луначарским, подчеркивалось: «...Под эстетическим образованием надо разуметь систематическое развитие органов чувств и творческих способностей, что расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать ее. Трудовое и научное образование, лишенное этого элемента, было бы обездушенным».

Выдающиеся советские общественные деятели и педагоги — Н. К. Крупская, А. В. Луначарский, А. С. Макаренко, С. Т. Шацкий — рассматривали эстетическое воспитание не как изолированный участок работы с детьми, а как процесс, неразрывно связанный с идейно-политическим, трудовым, нравственным, физическим воспитанием.

Эстетическое воспитание понимается сегодня как широкий и многогранный процесс. Оно включает в себя не только воздействие искусством, но и воспитание средствами окружающей действительности — красотой труда, природы, отношений в коллективе, трудового и художественного творчества.

Эстетическое воспитание и художественное образование подрастающего поколения в нашей стране начинается с дошкольного возраста. Уже в детских садах изобразительной деятельности детей уделяется значительное внимание, в соответствии с программами воспитательной работы дошкольники занимаются здесь рисунком, лепкой, создают декоративные композиции, учатся видеть прекрасное в искусстве и в жизни.

В дальнейшем эстафету приобщения молодого поколения к изобразительному искусству, художественному творчеству принимает общеобразовательная школа. В группе гуманитарных предметов, изучаемых в школе, выделяются три предмета эстетического цикла — литература, музыка и изобразительное искусство. Изобразительное искусство как учебный предмет имеет целью развитие у школьников художественно-творческих способностей, воспитание художественного вкуса, пробуждение интереса к изобразительному искусству, овладение основами изобразительного творчества. Программа предусматривает рисование с натуры, тематическое и декоративное рисование, беседы о выдающихся произведениях. Важной формой работы являются факультативные занятия изобразительным искусством, базирующиеся на выявившемся устойчивом интересе учащихся к той или иной его области.

Воспитательное воздействие искусства не ограничивается только сферой предметов эстетического цикла и системой факультативных занятий. Классные и внеклассные формы эстетического воспитания дополняются внешкольными, которые имеют сложную систему, включающую *детские художественные школы и изостудии,* радио и телевидение (передачи для детей и юношества), газеты и журналы для юных читателей (см. *«Юный художник»*), специализированные книжные издательства.

В развитии и совершенствовании эстетического воспитания молодого поколения большую роль играет советская педагогическая наука. Исследования педагогов направлены не только на то, чтобы поднять детей до уровня понимания подлинного искусства и развить у них художественный вкус, но и на то, чтобы с помощью искусства *социалистического реализма* формировать марксистско-ленинское мировоззрение и коммунистическое отношение к жизни, к труду.

ЭТЮД, ЭСКИЗ

Слово «этюд» нередко встречается в книгах по искусству, на выставках, в картинных галереях. Оно обозначает выполненное с натуры произведение изобразительного искусства, как правило небольшого размера. Обычно этюд


А. А. Иванов. Семь мальчиков. 1840—1850-е гг. Этюд к картине «Явление Христа народу».

создается ради тщательного изучения натуры — ее формы, цвета, конструкции, взаимосвязи с окружающими предметами. В нем художник разрабатывает детали будущей картины, скульптуры, книжной иллюстрации. Вспомните знаменитые этюды к картине «Явление Христа народу» А. А. Иванова или этюды И. Е. Репина к «Бурлакам на Волге», В. И. Сурикова к «Боярыне Морозовой», В. М. Васнецова к «Аленушке», П. Д. Корина к картине «Русь уходящая», Е. Е. Моисеенко к картине «Матери, сестры».

Когда художник пишет в мастерской картину, этюд служит тем «живым» материалом, который помогает ему добиться правдивости, жизненности произведения. Однако этюд нужен не только для справок на тот случай, если живописец или скульптор забудет какую-либо деталь. Он необходим с самого первого этапа обучения для совершенствования профессионального мастерства (недаром «этюд» в переводе с французского означает «изучение»). Этюд выполняется маслом, гуашью, акварелью, темперой, пастелью, многими другими материалами. Чаще всего это пейзаж, портрет, интерьер, натюрморт.

Но иногда этюды приобретают вполне самостоятельное значение. Поэтому в художе-

УЧИТЕСЬ НАБЛЮДАТЬ



Чтобы научиться искусству рисунка, живописи, скульптуры, нужно научиться видеть, наблюдать. Это большое умение, оно дается не сразу. Попробуйте нарисовать какой-нибудь простой предмет, хотя бы ножницы. Если не рассмотреть их внимательно, вряд ли рисунок будет верно передавать форму и устройство ножниц. Или, например, бабочка. Хоть вы и не раз ее видели, будет трудно точно изобразить по памяти строение ее тельца. Точно так же едва ли вы сможете верно передать цвет дальнего леса в пейзаже, если предварительно не будете внимательно наблюдать его и сравнивать с цветом ближних деревьев, травы, а также неба. Найдите самое светлое, самое темное; что желтее, синее, краснее всего остального.

Приучайтесь наблюдать так, чтобы видеть все сразу, целиком. Наблюдая, например, дерево, старайтесь увидеть его в общих очертаниях, как бы в силуэте. Закрыв глаза, проверяйте себя — запомнилось ли то, что вы только что видели. Работая с натуры, старайтесь сохранить первое, самое яркое впечатление от увиденного.

Очень важно уметь выбрать из всего, что вы видите перед собой, ту часть, которая будет интереснее для изображения, лучше разместится на листе бумаги. Для этого удобно пользоваться специальной рамкой-видоискателем, с которой мы советуем не расставаться тем, кто идет наблюдать и рисовать с натуры. Рамку можно вырезать из старой открытки или выпилить из фанерки. Размер отверстия 6×9 см. Выбрав определенное место, которое вам хочется нарисовать, с помощью рамки-видоискателя определите, как лучше расположить изображение — вертикально или горизонтально, что будет на первом плане, какую часть в рисунке будет занимать небо и т. д.

А. А. Дейнека. Эскиз к картине «Оборона Севастополя» (репродукцию с картины см. на с. 45).



ственных галереях и на выставках они занимают место в одном ряду с картинами, порой даже выгодно отличаясь от них свежестью, убедительностью передачи формы и цвета. Некоторые художники пишут главным образом этюды, но решают их как картины, что выражается в композиционной завершенности, выразительности формы и цвета.

В отличие от этюда эскиз чаще всего создается по воображению, но на основе наблюдений натуры. Он выполняется карандашом, акварельными красками, маслом, пастелью. В эскизе художник решает композиционные задачи: ищет наиболее удачный формат будущей картины, композиционный и смысловой центры, ритм, характер освещения, цветовую гамму и т. д. Разрабатывает он также и отдельные элементы: жест какой-либо фигуры, наклон головы. Иные эскизы представляют собой всего несколько беглых линий, зато некоторые приближаются к законченной картине.

Работая над картиной, художник подчас создает огромное количество эскизов, постепенно отбрасывая все лишнее, уточняя композицию, добиваясь выразительности всей сцены и каждого действующего лица в отдельности. Таковы эскизы братьев С. П. и А. П. Ткачевых к картине «Хлеб республики детям» и А. А. Пластова к «Сенокосу».

Работа над эскизами сочетается с выполнением этюдов: они взаимно дополняют друг друга, воображение и память художника

КАК СДЕЛАТЬ ЭТЮДНИК ДЛЯ МАСЛЯНЫХ КРАСОК



Наиболее удобный для работы этюдник следующего размера: длина — 37 см, ширина — 27 см, высота — 8 см; но, конечно, каждый юный художник может сделать этюдник по своему вкусу — и меньше, и больше указанного размера.

Ящик делается из хорошо выструганных липовых, ольховых или еловых дощечек в 1 см толщиной. Из дощечек свяжите на клею в шип две рамки— половинки этюдника: крышку и дно. Крышка должна быть высотой 3 см, дно — 5 см. Обе рамки с одной стороны обейте фанерой и затем соедините между собой небольшими петельками. Запоры делаются из двух крючков на передней стенке ящика. Ручка, металлическая или ременная, располагается на середине той же стенки.

Внутрь крышки надо вставить фанерку для этюда; по боковым краям ее с внутренней стороны прикрепите два брусочка толщиной 4,5 мм, для того чтобы этюд не прикасался к крышке. Дощечку соедините с крышкой при помощи двух маленьких металлических пластинок, вбитых в нижнюю сторону крышки, а сверху закрепите несложным запором.

В верхнем крае фанерки сделайте небольшой вырез для того, чтобы ее легко и быстро можно было вынуть. В нижней части ящика следует предусмотреть отделения из тонких планок для кистей и красок. Перегородки этих отделений должны быть ниже стенок ящика приблизительно на 1 см, так как на них укладывается палитра, которая закрепляется здесь так же, как и дощечка в крышке. Палитру можно выпилить из фанеры такой величины, чтобы она как раз входила в ящик. Палитру несколько раз пропитайте маслом и хорошо затем просушите.

При работе открытая крышка ящика должна стоять крепко и служить подпоркой для этюдной дощечки. Для этой цели сделайте особый запор из тонкой металлической пластинки (12—14 см). Пластинку одним концом прикрепите к внутренней нижней части ящика, а другим концом, где есть вырезы, заложите на головку шурупчика, глубоко ввернутого в боковую стенку крышки.

Вырезов на пластинке может быть несколько, чтобы ставить крышку с различным наклоном.

Вот, собственно, и все устройство ящика, но для удобства хорошо сделать еще следующие приспособления. В нижнюю часть ящика врежьте металлическую пластинку с гайкой, которая бы подходила к винту штатива от фотоаппарата. Закрепляя ящик на штативе на разной высоте, можно писать этюды и стоя, и сидя. В последнем случае позаботьтесь о маленькой скамеечке или складном стульчике, сидеть прямо на земле и неудобно и вредно. Сбоку ящика хорошо прикрепить ремень для того, чтобы носить его не в руках, а на плече.

подкрепляются изучением натуры. Часто, найдя в эскизе точное место своим героям, обозначив их действия, охарактеризовав каждого, художник ищет среди окружающих похожих на них людей, чтобы написать их с натуры, добиваясь жизненной достоверности. Но бывает и наоборот: встреченный человек наталкивает на мысль создать картину; художник изображает этого человека, а потом придает ему новые черты, отвечающие замыслу и уточненные в ряде эскизов.

Любая серьезная работа над художественным произведением требует большого числа предварительных эскизов и этюдов.

ЭТЮДНИК

Краски, палитру и только что написанные этюды художник носит в специальном ящике из фанеры — этюднике. Внутри этюдника есть отделения для кистей, красок и масленки. От крышки, в которую вставляются грунтованные картонки для этюдов, они отделены закрепленной палитрой в размер этюдника.

Существует много различных форм этюдников. Среди них есть специальные этюдники для работы акварелью. Большой популярностью у художников пользуется этюдник с вмонтированными в него ножками штатива. Он устойчив и незаменим при работе на пленэре.

Этюдник.



ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО

Художественные изделия из золота, серебра, платины и некоторых цветных металлов, украшенные драгоценными и поделочными камнями, относятся к произведениям ювелирного искусства. Благородные металлы, особенно золото, обладают красивым, нетускнеющим блеском и веками сохраняют свою первозданную красоту. А замечательные природные свойства: ковкость, мягкость и плавкость — определили технические приемы их обработки: чеканку, гравировку, резьбу, литье. Есть еще множество других технических и художественных приемов обработки металла: скань, зернь, басменное тиснение, чернь, насечка, эмаль и др. Расскажем о некоторых из них.

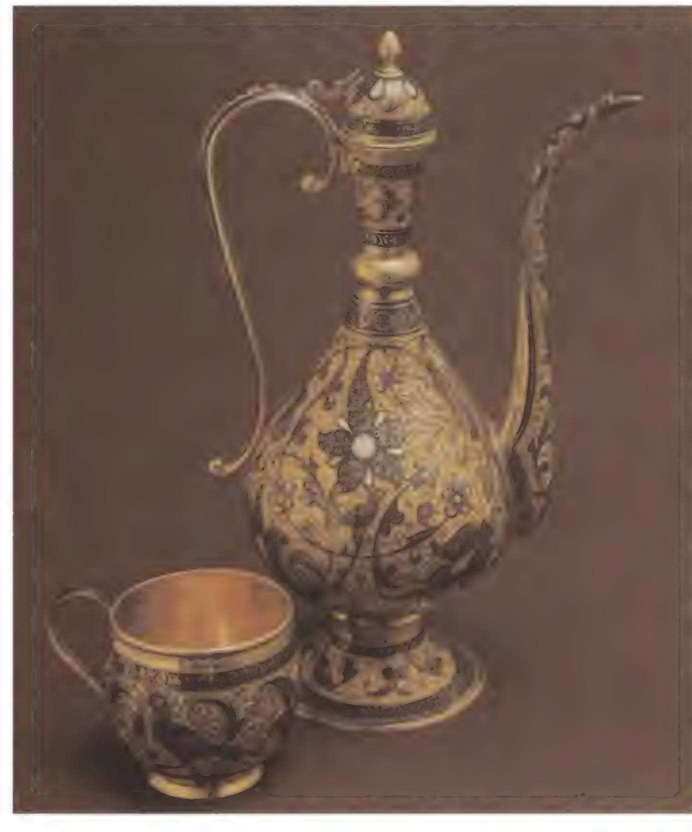
Подлинная жемчужина среди ювелирных изделий, выполненных в технике скани, — Шапка Мономаха, золотой венец, которым венчались на царство русские князья и цари. Изумительно красивые, прозрачные, как кружево, узоры напаяны на гладкое золотое поле тульи Шапки Мономаха (см. ил. на с. 233).

Скань (от древнерусского «скать», т. е. «сучить», «скатывать», «свивать»), или филигрань (от латинских слов «филум» — «нить» и «гранум» — «зерно»), позволяет создавать разнообразные орнаментальные узоры. К тому же она не требует сложного оборудования. Ювелиру достаточно волочильной доски — специального приспособления с рядом последовательно уменьшающихся отверстий и чистых металлов, обладающих хорошей мягкостью, пластичностью, таких, как золото, серебро, медь. Металлические нити пропускаются через отверстия в волочильной доске до тех пор, пока они не достигают толщины волоса. Затем нити туго скручиваются в веревочку или плющатся в ленточку. Из этих веревочек и ленточек выкладываются всевозможные узоры — геометрические или растительные. Часто скань дополняется зернью — маленькими металлическими шариками, делающими узор еще более красивым.

Не менее интересна техника черни. На гладкую золотую или серебряную поверхность мастер резцом наносит рисунок, который заполняется сернистым сплавом серебра, меди и свинца черного цвета. Затем изделие обжигается и полируется.

Интересным памятником искусства черни считается золотое чеканное блюдо (ныне хранится в Оружейной палате), сделанное по велению Ивана Грозного для царицы Марии Темрюковны. Блюдо выковано из куска золота весом 3 кг.

Искусство эмали поражает яркостью, блеском, прозрачностью красок, не меркнущих от времени, не боящихся сырости и сухости. Древ-



Г. Б. Магомедов. Кумган и чаша. Серебро, позолота. Аул Кубачи. Дагестанская АССР.



Конь. Красносельская скань.



Внизу: Г. Атаев. Ожерелье «Банкуш». Серебро, позолота, сердолик. Туркменская ССР.

нерусское название эмали — финифть (от латинского слова «фингитис» — «твердый, блестящий камень»). Эмаль — это стекловидная масса, которая в зависимости от добавления окислов металлов при обжиге приобретает тот или иной цвет. Наносят ее на металлы (золото, серебро, медь) и обжигают. При обжиге эмаль приплавляется к металлу, образуя на нем яркую и блестящую цветную пленку. Существует несколько способов нанесения эмали на металлическую поверхность. Наиболее сложная разновидность эмали — перегородчатая. Этой техникой прекрасно владели мастера Древней Руси XI—XII вв. На металлическую поверхность предмета острой иглой наносился рисунок, по контурам которого напаивались поставленные на ребро перегородочки из узких ленточек золота. Образовавшиеся крошечные ячейки заполнялись эмалью разного цвета, затем изделие обжигалось и полировалось. Получался чарующий по красоте эмалевый узор с тончайшей золотой паутинкой перегородочек. В этой технике в Древней Руси выполнялись различные украшения: подвески к женскому головному убору — колты, нагрудные украшения — бармы; пряжки.

Существует много разновидностей эмали, но самая популярная из них — живописная миниатюра. Она украшала ордена, табакерки, медальоны, шкатулки. До наших дней дошли портреты Петра I, императрицы Елизаветы Петровны, написанные первыми русскими мастерами миниатюры на эмали — Г. С. Мусикийским и А. Г. Овсовым.

Древнейшие образцы ювелирного искусства, найденные на территории нашей страны, относятся к середине III тысячелетия до н. э. Археологи обнаружили их при раскопках кургана в 1897 г. на одной из улиц города Майкопа на Северном Кавказе. Много своеобразных украшений найдено в скифских курганах. Это бронзовые и золотые пластинки с изображением охоты, диких зверей, замечательный «Золотой олень», некогда украшавший щит скифского воина. Уникальная коллекция скифских ювелирных изделий хранится в Эрмитаже в Ленинграде. Открытые археологами в XIX в. клады содержали изделия удивительной работы и мастерства. Они были созданы древними славянами в Киеве, Чернигове, Новгороде, Владимире, Суздале, Рязани.

В XV—XVII вв. крупнейшим художественным центром страны становится Москва. На территории Кремля создаются Оружейная, Золотая и Серебряная палаты, куда стекаются лучшие художественные силы со всей страны. Московские ювелиры прекрасно владели всеми техническими средствами обработки металлов, а наиболее распространенными в это время были скань, эмаль, чеканка, чернь.

В 1711 г. Петр I переводит в Петербург лучших мастеров из кремлевских мастерских. Русское ювелирное искусство XVIII в. развивается в русле общеевропейских художественных стилей (барокко, классицизм), оставаясь в то же время глубоко самобытным.

Есть на территории Кремля в помещении Оружейной палаты небольшой по площади музей — «Алмазный фонд СССР». В двух залах этого музея представлено уникальное по своей художественной и исторической значимости собрание драгоценных камней, орденских знаков, ювелирных изделий XVIII—XIX вв. Богатейшая коллекция ювелирных изделий находится в Эрмитаже.

В XVII—XVIII вв. развиваются многие местные художественные школы — сольвычегодская, великоустюжская, красносельская, ростовская и др. Многие из них, сохранив присущее им своеобразие, существуют и в настоящее время, творчески развивая древние традиции. Это фабрики «Северная чернь» в Великом Устюге Вологодской области и «Ростовская финифть» в Ростове Ярославской области, ювелирные промыслы в селе Красное Костромской области. Великолепны изделия талантливых мастеров дагестанских аулов Кубачи и Гоцатль.

Современные художники-ювелиры развивают лучшие традиции народного искусства.

«ЮНЫЙ ХУДОЖНИК»

«Юный художник» — ежемесячный журнал Союза художников СССР, Академии художеств СССР, ЦК ВЛКСМ.

Само название журнала говорит о том, что он адресован юношеству, тем, кто любит искусство, познает радостный и сложный мир прекрасного, кто готовится стать художником.

«Юный художник» был основан в 1936 г. и выходил до июня 1941 г., когда его выпуск был прерван войной. В организации и работе журнала в те годы принимали самое активное участие ведущие советские мастера живописи, скульптуры, графики: И. Э. Грабарь, *М. В. Нестеров, Б. В. Иогансон,* В. Н. Бакшеев, Кукрыниксы, В. А. Ватагин, А. А. Рылов и многие другие.

Большое внимание журнал уделял развитию детского творчества. Многим признанным сегодня художникам журнал дал путевку в жизнь, на его страницах были опубликованы детские работы М. К. Аникушина, А. В. Васнецова, В. К. Замкова, Ю. С. Подляского, А. П. Ткачева и других.

Добрые традиции прежнего издания наследует и творчески развивает журнал в наши дни. Его выход был возобновлен с 1978 г. в соответствии с постановлением ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (1976). В этом еще раз проявилась неустанная отеческая забота нашей партии, Советского правительства о воспитании подрастающего поколения, широком развитии его творческих сил и способностей.

«Юный художник» знакомит своих читателей с лучшими произведениями мировой и отечественной классики, достижениями многонационального советского искусства, творчеством прогрессивных зарубежных художников.

Разнообразно раскрывается на его страницах все богатство сегодняшней жизни советского искусства, его неразрывная связь с трудом народа. «Юный художник» постоянно знакомит читателей с крупнейшими всесоюзными выставками, с творчеством лучших мастеров всех союзных республик. Специальные рубрики «О времени и о себе», «В мастерской художника» вводят читателей в творческую лабораторию скульпторов, живописцев, графиков. Добрый друг и советчик юных художников, он помогает развивать их дарования, воспитывать будущих творцов в духе верности принципам партийности и народности искусства, методу социалистического реализма. Ведущие мастера, искусствоведы, педагоги делятся творческим опытом, учат пониманию профессиональных тонкостей, помогают постигать основы изобразительной грамоты. Журнал постоянно предоставляет свои страницы для подробного разбора работ юных художников, проводит разнообразные конкурсы детского рисунка, викторины, встречи с читателями.

Журнал сумел за короткий срок завоевать популярность. Его тираж составляет 180 тыс. экземпляров.

Конечно, не все читатели журнала станут профессиональными художниками. Но дружба с искусством поможет на любом поприще трудиться радостно, творчески, с полной отдачей сил.

ЧТО ЧИТАТЬ

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА ОБ ИСКУССТВЕ

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2-х т.— 3-е изд.— М.: Искусство, 1976.— Т. 1—575 с.; т. 2.—719 с.

Ленин В. И. О литературе и искусстве.—6-е изд.— М.: Худож. лит., 1979.— 827 с., ил.

В. И. Ленин и изобразительное искусство: Документы. Письма. Воспоминания / Сост. и авт. вступит. статей В. В. Шлеев.— М.: Изобраз. искусство, 1977.— 550 с., ил.

Встречи художников с В. И. Лениным: Воспоминания.— Л.: Художник РСФСР, 1976.— 224 с., ил.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЕГО ВИДЫ

Алексеев С. С. О колорите.— М.: Изобраз. искусство, 1974.— 172 с., ил.

Алехин А. Д. О языке изобразительного искусства.— М.: Знание, 1973.— 48 с.

Алпатов М. В. и др. Искусство: Книга для чтения. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура.— М.: Просвещение, 1969.— 543 с., ил.

Амашукели Э. Шестое чувство.— М.: Мол. гвардия, 1981.— 143 с., ил.

Андреева М. В. и др. Рассказы о трех искусствах: Очерки.— Л.: Дет. лит., 1975.— 223 с., ил.

Андроникова М. И. Портрет: От наскальных рисунков до звукового фильма.— М.: Искусство, 1980.— 423 с., ил.

Балдина О. Д. Русские народные картинки.— М.: Мол. гвардия, 1972.— 207 с., ил.

Берхин Н. Б. Общие проблемы психологии искусства.— М.: Знание, 1981.— 64 с.

Борев Ю. Б. Эстетика.— 3-е изд.— М.: Политиздат, 1982.— 399 с., ил.

Буслович Д. С. и др. Мифологические, литературные и исторические сюжеты в живописи, скульптуре и шпалерах Эрмитажа.— 3-е изд.— Л.: Аврора, 1978.— 160 с., ил.

Ванслов В. В. О реализме социалистической эпохи.— М.: Изобраз. искусство, 1982.— 104 с., ил.

Ватагин В. А. Воспоминания: Записки анималиста.— М.: Сов. художник, 1980.— 214 с., ил.

Волков Н. Н. Восприятие картины.— 2-е изд., доп.— М.: Просвещение, 1976.— 32 с., ил.

Воронова О. П. Искусство скульптуры.— М.: Знание, 1981.— 111 с., ил.

Воронцов В. В. Служение музам: Афоризмы, изречения, высказывания отеч. и зарубеж. авт. о литературе и искусстве.— М.: Современник, 1976.— 214 с.

Герасимов С. В. Об искусстве: (О традициях и новаторстве).— М.: Мол. гвардия, 1973.— 155 с., ил.

Голубкина А. С. Как создается скульптура: Несколько слов о ремесле скульптора.— М.: Искусство, 1965.— 48 с., ил.

Гончаров А. Д. Об искусстве графики.— М.: Мол. гвардия, 1960.— 83 с., ил.

Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX века.— М.: Наука, 1974.— 186 с., ил.

Ермонская В. В. Что такое скульптура.— М.: Изобраз. искусство, 1977.— 95 с., ил.

Иогансон Б. В. Как понимать изобразительное искусство.— М.: Знание, 1980.— 54 с., ил.— (Нар. ун-т).

Каменева Е. О. Какого цвета радуга.— М.: Дет. лит., 1971.—161 с., ил.

Кибрик Е. А. Об искусстве и художниках.— М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961.— 311 с., ил.

Корецкий В. Б. Товарищ плакат: Опыт размышления.— 2-е изд., испр. и доп.— М : Плакат, 1981.— 128 с., ил.

Кроллис Г. Э. Два цвета времени — М.: Мол. гвардия, 1980.— 127 с., ил.

Липский В. Н. Высокий критерий искусства: (Об идейной направленности искусства) — М.: Знание, 1982.— 63 с.

Неменский Б. М. Мудрость красоты: О проблеме эстет. воспитания. Кн. для учителя.— М.: Просвещение, 1981.— 213 с., ил.

Панорама искусств: Науч.-попул. сб. Вып. 1—6.— М.: Сов. художник, 1978—1983 (издание продолжается).

Перепелкина Г. П. Искусство смотреть и видеть.— М.: Просвещение, 1982.— 223 с., ил.— (Мир знаний).

Русские писатели об изобразительном искусстве.— Л.: Художник РСФСР, 1976.— 329 с., ил.

Рябов В. Ф. Человек творит искусство.— Л.: Дет. лит., 1981.— 160 с., ил.

Стасевич В. Н. Искусство портрета.— М.: Просвещение, 1972.— 80 с., ил.

Томский Н. В. В бронзе и граните.— М.: Мол. гвардия, 1977.— 141 с., ил.

Туберовская О. М. В гостях у картин: Рассказы о живописи.— Л.: Дет. лит., 1973.— 160 с., ил.

Турова В. В. Что такое гравюра.— М.: Изобраз. искусство, 1977.— 94 с., ил.

Фаворский В. А. О художнике, о творчестве, о книге.— М.: Мол. гвардия, 1966.— 127 с., ил.

Фаворский В. А. Рассказы художника-гравера.— 2-е изд.— М.: Дет. лит., 1976.— 103 с., ил.

Эренгросс Б. А. Удивительная наука эстетика!— 2-е изд.— М.: Дет. лит., 1977.— 223 с., ил.

Юному художнику: Рисунок и живопись. Скульптура. Художественно-оформительская работа в школе. Практическое руководство по изобразительному искусству.— М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963.— 336 с., ил.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Андреева М. В. и др. Чудесные превращения: Глина. Камень. Песок. Науч.-попул. очерки.— Л.: Аврора, 1973.— 159 с., ил.

Бедник Н. И. Хохлома / Рис. Л. Солодовниковой.— Л.: Художник РСФСР, 1980.— 39 с., ил.

Богуславская И. Я. Русская глиняная игрушка.— Л.: Искусство, 1975.— 142 с., ил.

Богуславская И. Я. Русская народная вышивка.— М.: Искусство, 1972.— 151 с., ил.

Бубнова Е. Конаковский фаянс.— М.: Изобраз. искусство, 1978.— 232 с., ил.

Василенко В. М. Народное искусство: Избранные труды о народном творчестве X—XX веков.— М.: Сов. художник, 1974.— 294 с., ил.

Воронов В. С. О крестьянском искусстве: Избранные труды.— М.: Сов. художник, 1972.— 350 с., ил.

Добрых рук мастерство: Произведения нар. искусства в собр. Гос. Русского музея. Сб. очерков.— 2-е изд., перераб. и доп.— Л.: Искусство, 1981.— 311 с., ил.

Жегалова С. К. и др. Пряники, прялка и птица Сирин.— М.: Просвещение, 1971.— 230 с., ил.

Жегалова С. К. Русская народная живопись.— М.: Просвещение, 1975.— 191 с., ил.

Маленькие чудеса: Сб. очерков о рус. нар. искусстве.— Л.: Дет. лит., 1981.— 207 с., ил.
Мерцалова М. Н. История костюма: Очерки истории костюма.— М.: Искусство, 1972.— 197 с., ил.
Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма.— М.: Мол. гвардия, 1975.— 191 с., ил.
Некрасова М. А. Палехская миниатюра.— Л.: Художник РСФСР, 1978.— 362 с., ил.
Овсянников Ю. М. Солнечные плитки: Рассказы об изразцах.— М.: Сов. художник, 1967.— 207 с., ил.
Разина Т. М. Русское народное творчество: Проблемы декоративного искусства.— М.: Изобраз. искусство, 1970.— 255 с., ил.
Рогов А. П. Народные мастера: Биогр. очерки: Анна Мезрина, Игнатий Мазин, Василий Ворносков, Иван Голиков.— М.: Мол. гвардия, 1982.— 271 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).
Русские художественные промыслы: Вторая половина XIX—XX в. / Под ред. Э. В. Померанцевой.— М.: Наука, 1965.— 267 с., ил.
Русские шпалеры: Петербургская шпалерная мануфактура.— Л.: Художник РСФСР, 1975.—269 с., ил.
Русское декоративное искусство: В 3-х т. / Под ред. А. И. Леонова.— М.: Изд-во Акад. художеств СССР. Т. 1. 1962.—504 с., ил.; т. 2. 1963.— 695 с., ил.; т. 3.— М.: Искусство, 1965.— 434 с., ил.
Салтыков А. Б. Самое близкое искусство.— М.: Просвещение, 1969.— 295 с., ил.
Семенова Т. С. Народное искусство и его проблемы: Очерки.— М.: Сов. художник, 1977.— 246 с., ил.
Семенова Т. С. Художники Полховского Майдана и Крутца.— М.: Сов. художник, 1972.— 199 с., ил.
Современное народное искусство...: В 2-х вып.— Л.: Художник РСФСР. Вып. 1. 1975.— 216 с., ил; Вып. 2, 1980.— 207 с., ил.

ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.

Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: Крат. худож. энциклопедия. В 5-ти т.— М.: Сов. энциклопедия, 1962—1981.
История русского искусства: Учебник. В 2-х т.— М.: Изобраз. искусство, 1979—1981.— Т. 1.—2-е изд., перераб.— 362 с., ил.; т. 2, кн. 1.—2-е изд., перераб.— 312 с., ил.; т. 2, кн. 2. — 2-е изд., перераб.— 288 с., ил.
Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств: Избр. искусствовед. работы.— М.: Сов. художник, 1979.— 287 с., ил.
Бродский Б. И. Связь времен: Науч.-худож. литература.—М.: Дет. лит., 1974.— 220 с., ил.
Волынский Л. Н. Семь дней: Повести об искусстве.— М.: Дет. лит., 1971.— 350 с., ил.
Дмитриева Н. А. Краткая история искусств.— М.: Искусство, 1969—1975.— Вып. 1. От древнейших времен до XVI в.— 346 с., ил.; вып. 2. Северное Возрождение: Страны Зап. Европы XVII—XVIII вв.; Англия; Россия XVIII в.— 340 с., ил.
Долгополов И. В. Рассказы о художниках: В 2-х т. Т. 1.— М.: Изобраз. искусство, 1982.— 672 с., ил.
Луначарский А. В. Об искусстве: В 2-х т.— М.: Искусство, 1982.— Т. 1 (Искусство на Западе).— 470 с.; т. 2 (Русское советское искусство). — 391 с.
Малая история искусств. Т. 1—9.— М.: Искусство, 1972—1981.
Мастера искусств об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7-ми т. / Под общ. ред. А. А. Губера и др.— М.: Искусство, 1965—1970.
Недошивин Г. А., Петрова О. Н. Сто встреч в мире искусства.— М.: Мол. гвардия, 1980.—217 с., ил.
Памятники мирового искусства: Вып. 1—8.— М.: Искусство, 1967—1982.
Паустовский К. Г. Книга о художниках.— М.: Искусство, 1966 —152 с., ил.
Угринович Д. М. Искусство и религия: (Теорет. очерк).— М.: Политиздат, 1982.— 288 с., ил.
Шерстобитова В. Ф. У истоков искусства.— М.: Искусство, 1971.— 200 с., ил.
Юному художнику: Искусство древнего мира и средневековья. Искусство эпохи Возрождения. Зарубежное искусство XVII—XX вв. Русское искусство. Советское искусство. Кн. для чтения по истории искусства .— 2-е изд.— М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963.— 583 с., ил.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ, КОЛЛЕКЦИИ И СОБРАНИЯ

Алянский Ю. Л. Рассказы о Русском музее.– Л.: Лениздат, 1981.— 247 с., ил.
Баварские государственные собрания картин. Мюнхен: Альбом / Авт. М. Я. Либман.— М.: Изобраз. искусство, 1982.— 200 с., ил.— (Музеи мира).
Британский музей. Лондон: Альбом / Авт.-сост. Б. И. Ривкин.— М.: Изобраз. искусство, 1980.— 256 с., ил.— (Музеи мира).
Бродский Б. И. Сокровища Москвы.— М.: Изобраз. искусство, 1980.— 376 с., ил.
Варшавский С. П., Рест Б. Билет на всю вечность: Повесть об Эрмитаже.— 2-е изд.— Л.: Лениздат, 1981.— 496 с., ил.
Ватолина Н. Н. Прогулка по Третьяковской галерее.— М.: Сов. художник, 1976.— 255 с., ил.
Галерея Питти. Флоренция: Альбом / Сост. И. Смирнова.— М.: Изобраз. искусство, 1971.—152 с., ил.— (Музеи мира).
Галерея Уффици. Флоренция: Альбом / Авт.-сост. А. Губер.— М.: Сов. художник, 1968.— 184 с., ил.— (Музеи мира).
Государственная Третьяковская галерея. Москва: Альбом / Авт.-сост. В. М. Володарский и др.— М.: Изобраз. искусство, 1974.— 284 с., ил.— (Музеи мира).
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва: Альбом / Авт.-сост И. А. Антонова и др.— М.: Изобраз. искусство, 1981.— 218 с., ил.— (Музеи мира).
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина: Путеводитель по картин. галерее.— М.: Изобраз. искусство, 1980.—159 с., ил.
Государственный Русский музей. Ленинград. Живопись XII — начала XX века: Альбом / Авт.-сост. В. А. Пушкарев.— М.: Изобраз. искусство, 1976.— 238 с., ил.— (Музеи мира).
Государственный Эрмитаж. Ленинград: Альбом / Авт.-сост. И. Немилова.— М.: Изобраз. искусство, 1975.—314 с., ил.— (Музеи мира).
Лувр. Париж: Альбом / Авт.-сост. Ю. Золотов.— М.: Изобраз. искусство, 1971.— 208 с., ил.— (Музеи мира).
Молева Н. М. Кремль: Путями истории — дорогами искусства.— М.: Моск. рабочий, 1980.— 240 с., ил.

Музеи Рима. Галерея Боргезе. Национальная галерея: Альбом / Авт.-сост. З. Борисова. — М.: Изобраз. искусство, 1971.— 176 с., ил. — (Музеи мира).

Музей изобразительных искусств. Будапешт: Альбом / Авт. К. Гараш.— М.: Изобраз. искусство, 1976.— 228 с., ил.— (Музеи мира).

Музей Прадо. Мадрид: Альбом / Авт.-сост. К. Малицкая.— М.: Изобраз. искусство, 1971.— 160 с., ил.— (Музеи мира).

Национальная галерея. Лондон: Альбом / Авт. текста и сост. И. Кузнецов.— М.: Изобраз. искусство, 1971.— 168 с., ил.— (Музеи мира).

Ненарокомова И. С. Государственные музеи Московского Кремля.— М.: Искусство, 1977.— 199 с., ил.— (Города и музеи мира).

Ненарокомова И. С. Почетный гражданин Москвы П. Третьяков.— М.: Мол. гвардия, 1978.— 224 с., ил.

Спасенные шедевры: В 2-х т.— М.: Сов. художник, 1977.— Т. 1.— 116 с., ил.; т. 2. Шедевры Дрезденской галереи: Альбом.— 272 с., ил.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века.— М.: Искусство, 1980.— Вып. 1. Искусство Раннего Возрождения.— 528 с., ил.

Алтаев Ал. Впереди веков: Повести.— М.: Детгиз, 1959.— 495 с., ил.

Повести о Леонардо да Винчи, Рафаэле, Микеланджело.

Европейское искусство XIX века. 1789—1871: Альбом.— М.: Искусство, 1975.— 128 с., ил.

Искусство народов Африки: Очерки худож. культуры с древности до наст. времени.— М.: Искусство, 1975.— 311 с., ил.

Короцкая А. А. Сокровище индийского искусства.— М.: Искусство, 1966.— 384 с., ил.

Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера.— М.: Искусство, 1972.— 362 с., ил.

Лившиц Н. А. и др. Искусство XVII века: Исторические очерки.— М.: Искусство, 1964.— 407 с., ил.

Лихачева В. Д. Искусство Византии IV—XV веков.— М.: Искусство, 1981.— 311 с., ил.

Лот А. В поисках фресок Тассилин-Аджера / Пер. с франц.— Л.: Искусство, 1973.— 110 с., ил.

Любимов Л. Д. Искусство Древнего мира: Кн. для чтения.— 2-е изд.— М.: Просвещение, 1980.— 320 с., ил.

Можейко И. В. 7 из 37 чудес.— М.: Наука, 1980.— 395 с., ил.

Никулин Н. Н. Нидерландская живопись XV—XVI веков в Эрмитаже: Очерк-путеводитель.— 2-е изд., доп.— Л.: Искусство, 1980.— 108 с., ил.

Полевой В. М. Искусство Греции: В 3-х кн.— М.: Искусство, 1970—1975.— Кн. 1 — 327 с., ил.; кн. 2—349 с., ил.; кн. 3—445 с., ил.

Полевой В. М. Искусство стран Латинской Америки.— М.: Искусство, 1967.— 323 с., ил.

Ротенберг Е. И. Искусство Италии (средняя Италия в период Высокого Возрождения).—2-е изд.— М.: Искусство, 1974.— 213 с., ил.

Рубинштейн Р. И. В гостях у Хнумхотепа: (Рассказы о древнеегипет. художниках, скульпторах и мастерах).— М.: Просвещение, 1970.— 143 с., ил.

* * *

Авермат Р. Петер Пауль Рубенс / Пер. с франц.— М.: Искусство, 1977.— 223 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Белецкий П. А. Одержимый рисунком: Повесть о японском художнике Хокусае.— М.: Дет. лит., 1970.— 176 с., ил.

Белоусова Н. А. Джорджоне: Очерки о творчестве.— М.: Изобраз. искусство, 1982.— 207 с., ил.

Бетти Дж. Наматжира / Пер. с англ. — М.: Искусство, 1972.— 144 с., ил.—(Жизнь в искусстве).

Вейс Д. Огюст Роден / Пер. с англ.— М.: Искусство, 1969.— 579 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Гастев А. А. Делакруа.— М.: Мол. гвардия, 1966.— 224 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).

Гастев А. А. Леонардо да Винчи.— М.: Мол. гвардия, 1982.— 400 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).

Герман М. Ю. Антуан Ватто.— Л.: Искусство, 1980.— 200 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Гращенков В. Н. Рафаэль.— 2-е изд.— М.: Искусство, 1975.— 213 с., ил.

Григулевич И. Р. Сикейрос.— М.: Искусство, 1980.— 248 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Дмитриева Н. А. Пикассо.— М.: Наука, 1971.— 228 с., ил.

Дьяков Л. А. Джованни-Баттиста Пиранези.— М.: Изобраз. искусство, 1980.— 119 с., ил.

Егорова К. С. Ян ван Эйк.— М.: Искусство, 1965.— 251 с., ил.

Знамеровская Т. П. Веласкес.— М.: Изобраз. искусство, 1978.— 271 с., ил.

Знамеровская Т. П. Хусепе Рибера.— М.: Изобраз. искусство, 1981.— 239 с., ил.

Калитина Н. Н. Гюстав Курбе: Очерк жизни и творчества.— М.: Искусство, 1981.— 183 с., ил.

Кеменов В. С. Картины Веласкеса.— М.: Искусство, 1969.— 384 с., ил.

Кент Р. Это я, Господи: Автобиография Рокуэлла Кента / Пер. с англ.—2-е изд.— М.: Искусство, 1966.— 647 с., ил.

Львов С. Л. Питер Брейгель Старший.— М.: Искусство, 1971.— 206 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Львов С. Л. Альбрехт Дюрер.— М.: Искусство, 1977.— 302 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Марке М. Альбер Марке.— М.: Искусство, 1968.— 192 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Мурина Е. Б. Ван Гог.— М.: Искусство, 1978.— 438 с., ил.

Пашут Л. Рафаэль / Пер. с венг.— М.: Искусство, 1981.— 568 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Перрюшо А. Поль Гоген / Пер. с франц.— М.: Искусство, 1979.—319 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Перрюшо А. Жизнь Ренуара / Пер. с франц.— М.: Прогресс, 1979.— 368 с., ил.

Перрюшо А. Эдуард Мане / Пер. с франц.— М.: Мол. гвардия, 1976.— 319 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).

Перрюшо А. Сезанн / Пер. с франц.— М.: Мол. гвардия, 1966.— 368 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).

Поцца Н. Тициан / Пер. с ит.— М.: Искусство, 1981.— 207 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Прокофьев В. Н. «Капричос» Гойи.— М.: Искусство, 1970.— 181 с., ил.

Ротенберг Е. И. Микеланджело Буонарроти: Альбом.— М.: Изобраз. искусство, 1976.— 29 с., ил.

Турчин В. С. Теодор Жерико.— М.: Изобраз. искусство, 1982.— 208 с., ил.

Шмитт Г. Рембрандт / Пер. с англ.— 2-е изд.— М.: Искусство, 1970.— 616 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Эсколье Р. Домье / Пер. с франц.— М.: Искусство, 1978.— 158 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Якимович А. К. Шарден и французское Просвещение.— М.: Искусство, 1981.— 143 с., ил.

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР (ДООКТЯБРЬСКИЙ ПЕРИОД)

История искусства народов СССР: В 9-ти т. Т. 1—6.— М.: Изобраз. искусство, 1971—1981.

Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова.— 2-е изд., перераб. и доп.— М.: Искусство, 1982.— 419 с., ил.

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства: В 2-х т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 1—214 с., ил.; т. 2—234 с., ил.

Верещагина А. Г. Художник. Время. История: Очерки истории русской исторической живописи XVIII — начала XX века. — Л.: Искусство, 1973.— 130 с., ил.

Голицын С. М. Сказания о белых камнях.— 2-е изд., доп. и перераб.— М.: Мол. гвардия, 1980.— 254 с., ил.

Зотов А. И. Русское искусство с древних времен до начала XX века.— М.: Искусство, 1979.— 415 с., ил.

Каганович А. Л. «Медный всадник»: История создания монумента.— 2-е изд., доп.— Л.: Искусство, 1982.— 191 с., ил.

Кончин Е. В. Загадки старых картин.— М.: Знание, 1979.— 80 с., ил.

Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси: Кн. для чтения.— М.: Просвещение, 1974.— 333 с., ил.

Немилова И. С. Загадки старых картин.— 2-е изд.— М.: Изобраз. искусство, 1974.— 350 с., ил.

Осетров Е. И. Живая Древняя Русь.— М.: Просвещение, 1976.— 255 с., ил.

50 кратких биографий мастеров русского искусства: Сб.— Л.: Аврора, 1971.— 301 с., ил.

Ракова М. М. Русская историческая живопись середины XIX века.— М.: Искусство, 1979. — 313 с., ил.

Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века. В 2-х т.— М.: Искусство, 1967—1971.

Савицкая Т. А. В поисках правды и красоты: Очерки о художниках-передвижниках.— М.: Изобраз. искусство, 1976.— 110 с., ил.

Сарабьянов В. Д. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравн. исслед.— М.: Сов. художник, 1980.— 261 с., ил.

Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи.— М.: Дет. лит., 1968.— 256 с., ил.

Триста веков искусства: Искусство Европейской части СССР.— М.: Искусство, 1976.— 327 с., ил.

* * *

Алпатов М. В. Александр Иванов.— М.: Мол. гвардия, 1959.— 271 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).

Алпатов М. В. Феофан Грек.— М.: Изобраз. искусство, 1979. — 199 с., ил.

Амшинская А. М. Василий Андреевич Тропинин.— М.: Искусство, 1976.— 151 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Ф. А. Васильев: Альбом.— М.: Изобраз. искусство, 1973.— 4 с., ил.— (Образ и цвет).

Алексей Гаврилович Венецианов: Статьи. Письма. Современники о художнике.— Л.: Искусство, 1980.— 391 с., ил.— (Мир художника).

Н. Н. Ге: Альбом. — М.: Изобраз. искусство, 1974.— 167 с., ил.

Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов: Жизнь и творчество. 1865—1911.— 2-е изд.— М.: Искусство, 1980.— 547 с., ил.

Журавлева Е. В. Константин Андреевич Сомов.— М.: Искусство, 1980.— 231 с., ил.

Кеменов В. С. Историческая живопись Сурикова. 1870—1880-е.— М.: Искусство, 1963.—507 с., ил.

Коган Д. З. М. А. Врубель.— М.: Искусство, 1980.— 351 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Коничев К. И. Повесть о Федоте Шубине.— Повесть о Воронихине.— Л.: Лениздат, 1975.— 679 с., ил.

Кончаловская Н. Н. Дар бесценный: Романтическая быль о В. И. Сурикове.— 3-е изд.— М.: Дет. лит., 1974.— 334 с., ил.

Константин Коровин вспоминает...— М.: Изобраз. искусство, 1971.— 912 с., ил.

Курочкина Т. И. Иван Николаевич Крамской.— М.: Изобраз. искусство, 1980.— 207 с., ил.

Лазуко А. К. Василий Максимов. 1844—1911.— Л.: Художник РСФСР, 1982.— 79 с., ил.

Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин: Жизнь и творчество. 1842—1904.— 2-е изд., перераб. и доп.— М.: Искусство, 1972.— 395 с., ил.

Лебедева Т. А. Иван Никитин.— М.: Искусство, 1975.— 167 с., ил.

Леняшин В. А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов: Основные проблемы.— Л.: Художник РСФСР, 1980.— 258 с., ил.

Леонтьева Г. К. Карл Брюллов.— Л.: Искусство, 1976.— 326 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Лясковская О. А. В. Г. Перов: Особенности творч. пути художника.— М.: Искусство, 1979.— 175 с., ил.

Мальцева Ф. С. Алексей Кондратьевич Саврасов: Жизнь и творчество.— М.: Искусство, 1977.— 406 с., ил.

Молева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий.— М.: Искусство, 1980.— 233 с., ил.— (Жизнь в искусстве).

Пилипенко В. Н. И. К. Айвазовский. 1817—1900.— Л.: Художник РСФСР, 1980.— 71 с., ил.

Репин И. Е. Далекое близкое.— 8-е изд., перераб. и доп.— Л.: Художник РСФСР, 1982.— 520 с., ил.

Рерих Н. К. Жизнь и творчество: Сб. статей.— М.: Изобраз. искусство, 1978.— 306 с., ил.

Розинер Ф. Я. Гимн солнцу: (Чюрлёнис). Искусствовед. повесть.— М.: Мол. гвардия, 1974.— 192 с., ил.— (Пионер — значит первый).

Сарабьянов В. Д. П. А. Федотов.— М.: Изобраз. искусство, 1969.— 294 с., ил.

Сахарова И. М. Алексей Петрович Антропов. 1716—1795.— М.: Искусство, 1974.— 274 с., ил.

Семенова Г. А. Иван Петрович Аргунов.— М.: Искусство, 1973.— 207 с., ил.

Сергеев В. Н. Рублев.— М.: Мол. гвардия, 1981.— 254 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).

Смирнова-Ракитина В. А. Валентин Серов.— М.: Мол. гвардия, 1961.— 336 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).

Сучков С. В. Федор Степанович Рокотов.— Л.: Художник РСФСР, 1976.— 31 с., ил.

Турчин В. С. Орест Кипренский.— М.: Изобраз. искусство, 1975.— 166 с., ил.

Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. 1860—1900.— М.: Искусство, 1976.— 571 с., ил.

Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике.— Л.: Искусство, 1978.— 463 с., ил.— (Мир художника).

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Искусство народов СССР: В 9-ти т. Т. 7—9.— М.: Изобраз. искусство, 1972—1982.

Искусство народов СССР. 1917—1970-е годы: Произведения сов. художников. Живопись. Скульптура. Графика / Сост. альбома и авт. вступит. статей О. И. Сопоцинский.— Л.: Аврора, 1977.— 502 с., ил.

Искусство Советского Союза: Альбом. — Л.: Аврора, 1982.—688 с.

Советское изобразительное искусство: Живопись. Графика. Скульптура. Монументальное искусство / Сост. В. В. Ванслов, М. Т. Кузьмина.— М.: Изобраз. искусство, 1982.— 424 с., ил.

Гапеева В. И., Кузнецова Э. В. Беседы о советских художниках: Пособие для учащихся.— М.; Л.: Просвещение, 1964.— 198 с., ил.

Зименко В. М. Советская историческая живопись.— М.: Сов. художник, 1970.— 151 с., ил.

Ладур М. Ф. Искусство для миллионов: Заметки художника.— М.: Сов. художник, 1983.— 191 с., ил.

Лебедев П. И. Русская советская живопись: Краткая история.— М.: Сов. художник, 1963.— 276 с., ил.

Ленин. Революция. Искусство: Охрана памятников искусства.— Монументальная пропаганда.— В. И. Ленин в рисунках художников.— Л.: Художник РСФСР, 1977.— 102 с., ил.

В. И. Ленин в советском изобразительном искусстве: Альбом / Сост. В. Шабельников; Вступит. статья П. М. Сысоева.— М.: Правда, 1976.— 6 с., 43 л. ил.

Лениниана на родине Ильича: Ульянов. Областной худож. музей. Живопись. Графика. Скульптура / Авт. вступит. статьи А. Шефов.— М.: Сов. Россия, 1980.— 154 с., ил.

Молодые советские художники: Живопись. Графика. Скульптура / Сост. В. П. Сысоев.— М.: Изобраз. искусство, 1982.— 176 с., ил.

Очерки истории советского искусства: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика.— М.: Сов. художник, 1980.— 263 с., ил.

Павловский Б. В. В. И. Ленин и изобразительное искусство.— Л.: Художник РСФСР, 1974.— 84 с., ил.

Парамонов А. В., Червонная С. М. Советская живопись.— М.: Просвещение, 1981.— 287 с., ил.

Подвиг народа: Памятники Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.— М.: Политиздат, 1980.— 318 с., ил.

Суздалев П. К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны.— М.: Сов. художник, 1965.— 468 с., ил.

Хан Магомедов С. Мавзолей Ленина: История создания и архитектура.— М.: Просвещение, 1973.— 128 с., ил.

* * *

Алексеева А. Солнце в день морозный: Кустодиев. Повесть.— М.: Мол. гвардия, 1978.— 174 с., ил.— (Пионер — значит первый).

Бычков Ю. А. С. Т. Конёнков.— М.: Мол. гвардия, 1982.— 315 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).

Владич Л. В. Алексей Алексеевич Шовкуненко — народный художник СССР.— Киев, 1960.— 31 с., ил.

Воронова О. П. Шадр.— М.: Мол. гвардия, 1969.— 190 с., ил.— (Жизнь замечат. людей).

Вучетич Е. В. Художник и жизнь.— М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963.— 446 с., ил.

Голубков Д. Н. Доброе солнце: Повесть о художнике М. Сарьяне.— М.: Дет. лит., 1970.— 134 с., ил.

Дейнека А. А. Жизнь, искусство, время: Лит.-худож. наследие.— Л.: Художник РСФСР, 1974.— 341 с., ил.

Дубовицкая Н. Н. Н. Андреев.— М.: Изобраз. искусство, 1970.— 43 с., ил.

Замошкин А. И. М. К. Аникушин.— Л.: Художник РСФСР, 1979.— 343 с., ил.

Зотов Б. И. Повесть о Митрофане Грекове.— М.: Воениздат, 1982.— 207 с., ил.

Каменский А. А. Рыцарский подвиг: Книга о скульпторе Анне Голубкиной.— М.: Изобраз. искусство, 1978.— 246 с., ил.

Кекушева-Новосадюк Г. В. Е. Е. Моисеенко.— Л.: Художник РСФСР, 1977.— 68 с., ил.

Конёнков С. Т. Мой век / Сост. Ю. А. Бычков.— 2-е изд.— М.: Политиздат, 1972.— 368 с., ил.

Кончаловский П. П. Художественное наследие.— М.: Искусство, 1964.— 302 с., ил.

Короткевич Е. Г. Татьяна Яблонская: Живопись. Графика.— М.: Сов. художник, 1980.— 111 с., ил.

Кукрыниксы: Втроем. — М.: Сов. художник, 1975.— 295 с., ил.

А. Т. Матвеев: Альбом / Авт. статьи и сост. Е. Б. Мурина.— М.: Сов. художник, 1979.— 383 с., ил.

Минина В. Б. Николай Томский.— М.: Искусство, 1980.— 327 с., ил.

Моор Д. Я — большевик! — М.: Сов. художник, 1967.— 255 с., ил.

Ненарокомова И. С. Солнечная палитра Абрама Архипова.— М.: Сов. художник, 1982.— 167 с., ил.

Нестеров М. В. Давние дни.— 2-е изд.— М.: Искусство, 1959.— 399 с., ил.

Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров.— М.: Искусство, 1979.— 231 с.— (Жизнь в искусстве).

Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: В 3-х т.— М.: Изобраз. искусство, 1974.— Т. I—II—632 с.; т. III—494 с.

Пахомов А. Ф. Про свою работу.— Л.: Художник РСФСР, 1971.— 306 с., ил.

Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия.— Л.: Искусство, 1969.— 631 с., ил.

Ю. И. Пименов: Альбом.— Л.: Аврора, 1972.— 37 с., ил.

А. А. Пластов: Альбом / Сост. Н. А. Пластов.— Л.: Художник РСФСР, 1979.—311 с., ил.

Пророков Б. И. О времени и о себе.— М.: Изобраз. искусство, 1979.— 447 с., ил.

Разгонов С. Н. Высота: Жизнь и дела П. Корина.— 4-е изд.— М.: Сов. художник, 1978.— 159 с., ил.— (Рассказы о художниках).

Рылов А. А. Воспоминания.— Л.: Художник РСФСР, 1977.— 288 с., ил.

Салахов Т. Ритмы нового.— М.: Сов. художник, 1975.— 32 с., ил.

Самохвалов А. Н. Мой творческий путь.— Л.: Художник РСФСР, 1977.— 318 с., ил.

Сарьян М. С. Из моей жизни.— 2-е изд.— М.: Изобраз. искусство, 1971.— 382 с., ил.

Станкевич Н. И. Б. В. Иогансон. 1893—1973.— Л.: Художник РСФСР, 1978.— 38 с., ил.

Суздалев П. К. Вера Игнатьевна Мухина.— М.: Искусство, 1981.— 168 с., ил.

Урал Тансыкбаев: Альбом / Авт. вступит. статьи и сост. И. В. Гинсбург.— Л.: Аврора, 1977.— 15 с., ил.

Томский Н. В. Заметки скульптора.— М.: Мол. гвардия, 1965.— 144 с.

Чаупова Р. Н. Теодор Эдуардович Залькалн.— М.: Изобраз. искусство, 1974.— 46 с., ил.

В ПОМОЩЬ ЮНОМУ ХУДОЖНИКУ

Школа изобразительного искусства: В 10-ти вып.— М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960—1963.

Абросимова А. А. и др. Художественная резьба по дереву, кости и рогу.— М.: Высш. школа, 1981.— 151 с., ил.

Алексеев С. О цвете и красках.— М.: Искусство, 1964.— 53 с., ил.— (Б-ка начинающего художника).

Барщ А. О. Наброски и зарисовки.— М.: Искусство, 1970.— 166 с., ил.

Беда Г. В. Живопись: В помощь начинающим и самодеятельным художникам. — М.: Искусство. 1971.— 128 с., ил.

Боголюбов Н. С. Лепка на занятиях в школьном кружке.— М.: Просвещение, 1979.— 144 с., ил.

Буланин В. Д. Мозаичные работы по дереву.— М.: Лесная пром-сть, 1981.— 181 с., ил.

Гусакова М. А. Аппликация: Учеб. пособие для пед. училищ.— М.: Просвещение, 1977.— 129 с., ил.

Гусарчук Д. М. 300 ответов любителю художественных работ по дереву.— М.: Лесная пром-сть, 1977.— 245 с., ил.

Дейнека А. А. Учитесь рисовать: Беседы с изучающими рисование.— М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961.— 224 с., ил.

Зернова Е. С. Будущему художнику об искусстве живописи.— М.: Сов. художник, 1976.— 239 с., ил.

Каменева Е. О. Твоя палитра.— М.: Дет. лит., 1977.— 96 с., ил.

Кузин В. С. Наброски и зарисовки: Пособие для учителей.— 2-е изд., перераб.— М.: Просвещение, 1981.— 160 с., ил.

Лебедева Е. В., Черных Р. М. Искусство художника-оформителя: Практ. советы самодеят. художнику.— М.: Сов. художник, 1981.— 343 с., ил.

Матвеева Т. А. Мозаика и резьба по дереву: Учебник для сред. ПТУ.— М.: Высш. школа, 1981.— 80 с., ил.

Меликсетян А. С. Юному любителю мозаики: Кн. для учащихся.— М.: Просвещение, 1979.— 158 с., ил.

Михайлов А. М. Любителям рисования.— М.: Мол. гвардия, 1963.— 86 с., ил.

Одноралов Н. В. Скульптура и скульптурное мастерство: Учеб. пособие.— М.: Изобраз. искусство, 1982.—224 с., ил.

Основы художественного ремесла.— М.: Просвещение, 1979.— 352 с., ил.

Павлинов П. Я. Каждый может научиться рисовать: Советы рисовальщика.— М.: Сов. художник, 1966.— 104 с., ил.

Прекрасное — своими руками: Нар. худож. ремесла.— М.: Дет. лит., 1979.— 158 с., ил.

Радлов Н. Э. Рисование с натуры.— Л.: Художник РСФСР, 1978.— 130 с., ил.

Рисунок: Практ. руководство для начинающих и самодеятельных художников. — М.: Искусство, 1965.— 272 с., ил.

Рисунок и живопись: Руководство для самодеятельных художников.— 3-е изд.— М.: Искусство, 1976.— 143 с., ил.

Семерак Г., Богман К. Художественная ковка и слесарное искусство / Пер. с чеш.— М.: Машиностроение, 1982.— 232 с., ил.

Советы мастеров: Живопись и графика.— 2-е изд.— Л.: Художник РСФСР, 1979.— 376 с., ил.

Хворостов А. С. Чеканка. Инкрустация. Резьба по дереву: Пособие для учителей.— М.: Просвещение, 1977.— 143 с., ил.

Чтобы ожили стены...: (Сб.).— 2-е изд.— М.: Мол. гвардия, 1977.— 96 с., ил.

Щипанов А. С. Юным любителям кисти и резца.— 2-е изд., доп. и перераб.— М.: Просвещение. 1981.— 416 с., ил.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

в., вв.— век, века
г.— год
гг.— годы
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
ГРМ — Государственный Русский музей
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
ГЭ — Государственный Эрмитаж
до н. э. — до нашей эры
Л.— Ленинград (в библиографическом указателе)
М.— Москва (в библиографическом указателе)
мм — миллиметр
с.— страница
см — сантиметр
см.— смотри

Список опечаток

С. 26. Левая колонка. 5—6-я строка сверху. Надо читать: ... в античной архитектуре.

С. 174. Подпись к ил. Надо читать: В. И. Суриков.

С. 187. Подпись к ил. Надо читать: ... к трагедии У. Шекспира...

С. 265. Правая колонка. 20-я строка снизу. Надо читать: 1957.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

И, Й

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

Т

У

Ф

Х, Ц, Ч

Ш, Щ

Э

Ю, Я

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ХУДОЖНИКА

Составители:
НЕЛЛИ ИВАНОВНА ПЛАТОНОВА
ВИКТОР ДМИТРИЕВИЧ СИНЮКОВ

Заведующий редакцией словарей и справочников для детей и юношества
КИРЬЯНОВ В. Ю.

Ведущие редакторы:
СЕМЕНОВА Р. А.
ТАТТАР Г. В.

Редакторы:
АВЕРЬЯНОВА М. В.
ПЕТРУХИНА Л. Ю.

Контрольный редактор
АНДРЕЕВ М. И.

Художественный редактор
ХРАМОВ В. П.

Младший художественный редактор
СОРОКА Т. П.

Технический редактор
ИВАНОВА Т. Г.

Корректор
РЕЙБЕКЕЛЬ В. Н.

Авторы статей:
АБЕЛЯШЕВА Г. В.
АЛЕХИН А. Д.
АЛЛЕНОВ М. М.
АЛПАТОВ М. В.
АЛЬТМАН И. П.
АНДРЕЕВ М. И.
АНДРЕЕВА Е. Е.
АНИКУШИН М. К.
АНТОНОВА И. А.
АФАНАСЬЕВ М. Д.
АФРИН Ю. И.
БИСТИ Д. С.
БЫЧКОВ Ю. А.
ВАНСЛОВ В. В.
ВАСИЛЕНКО В. М.
ВЛАДИМИРОВ А. П.
ВОРОНОВ Н. В.
ГЛУХАРЕВА О. Н
ГОЛУБЦОВА Г. Д.
ГОРДЕЕВА О. Г.
ГРИГОРОВИЧ Н. Е.
ДЕВЯТОВ М. М.
ДУРАСОВ Г. П.
ЖУКОВА А. С.
ЗАЙЦЕВ А. С.
ИВАНОВ Н. М.
ИВЕНСКИЙ С. Г.
КАНТОР А. М.
КОЗЛОВА Т. В.
КОРОЛЕВ В. П.
КОРОЛЕВ Ю. К.
КУЗИН В. С.
ЛЕБЕДЕВА В. А.
ЛЕВИН С. Д.
ЛИХАЧЕВ Б. Т.
ЛУКИН Н. Н.
ЛУНЕВ А. Ф.
МАЛОВА А. М.
МОИСЕЕНКО Е. Е.
МЯКИШЕВА Н. С.
НЕЗНАЙКИН Г. И.
НЕНАРОКОМОВА И. С.
ПАНОВ В. П.
ПЕТРОЧУК О. К.
ПИОТРОВСКИЙ Б. Б.
ПЛАТОНОВА Н. И.
ПУШКАРЕВ В. А.
РАННЕВ В. Р.
РИВКИН Б. И.
САВОСТЮК О. М.
СЕМЕНОВ С. Н.
СЕРГИЕНКО И. И.
СЕРДЮК Е. А.
СИДОРОВ В. Е.
СИНЮКОВ В. Д.
СЫСОЕВ П. М.
ТАТТАР Г. В.
ТОМСКИЙ Н. В.
ТУРЧИН В. С.
ТЯЖЕЛОВ В. Н.
УСПЕНСКИЙ Б. А.
ХОДОВ В. М.
ЭРЕНГРОСС Б. А.
ЮСОВ Б. П.

Принципиальный макет художника
ЮЛИКОВА А. М.

Оформление издания художника
КОМАРОВА В. С.

Макет книги художника
ЕФИМЕНКОВА П. И.

Иллюстрации выполнили художники:
БОРИСОВ К. Р.
ЕФИМЕНКОВ П. И.
КОНИНА К. В.
ЛОБАЧЕВ В. П.
РАННЕВ В. Р.
СОРОКА Т. П.

Фотоиллюстрации выполнили:
ВЕТРОВ С. Л.
ГУРОВ Н. Р.
ДМИТРИЕВ Е. К.
КИРЮХИН В. Н.
КНЯЗЕВ Н. А.
КОНСТАНТИНОВ И. И.
МАЙДАНЮК С. В.
ПРИХОДЬКО И. И.
УТКИН И. В.

Использованы фото издательств «Изобразительное искусство» и «Планета»

Ретушеры:
ВОЛКОВ Ю. Н.
КОЗЕЛЕВ П. Н.

Библиотечная серия

ИБ № 739
Сдано в набор 03.08.82. Подписано в печать 29.06.83. А07849. Формат 70×$\times 108^1/_{16}$. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 36,40. Уч.-изд. л. 45,78. Усл. кр.-отт. 146,81. Тираж 500 000 экз. (1-й завод — 150 000 экз.). Зак. 1453. Цена 4 р. 70 к. В суперобложке 4 р. 80 к.

Издательство «Педагогика» Академии педагогических наук СССР и Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 107847, Лефортовский пер., 8. Редакция словарей и справочников для детей и юношества. Москва, 107082, Бакунинская ул., 55.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли г. Калинин, пр. Ленина, 5

Замеченные опечатки:

В выпускных данных

Напечатано	Следует читать
бумага офсетная	бумага мелованная (ТУ-81-11-03-77).